
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Zeitgenössische Franzosen

Litteraturgeschichtliche Essays

von



Max Nordau



Berlin
Ernst Hofmann & Co.



Max Nordau's Schriften:

Paris. Studien und Bilder aus dem wahren Milliardenlande. 2 Bände. Leipzig, 1878.

Seifenblasen. Federzeichnungen und Geschichten. Leipzig, 1879.

Vom Kreml zur Alhambra. Kulturstudien. 2 Bände. Leipzig, 1880.

Paris unter der dritten Republik. Neue Bilder aus dem wahren Milliardenlande. Leipzig, 1881.

Der Krieg der Millionen. Schauspiel. Leipzig, 1882.

Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit. Leipzig, 1884.

Paradoxe. Leipzig, 1885.

Ausgewählte Pariser Briefe. Kulturbilder. Leipzig, 1887.

Die Krankheit des Jahrhunderts. Roman. 2 Bände. Leipzig, 1889.

Gefühlskomödie. Roman. Breslau, 1892.

Seelenanalysen. Novellen. Berlin, 1892.

Entartung. 2 Bände. Berlin, 1893.

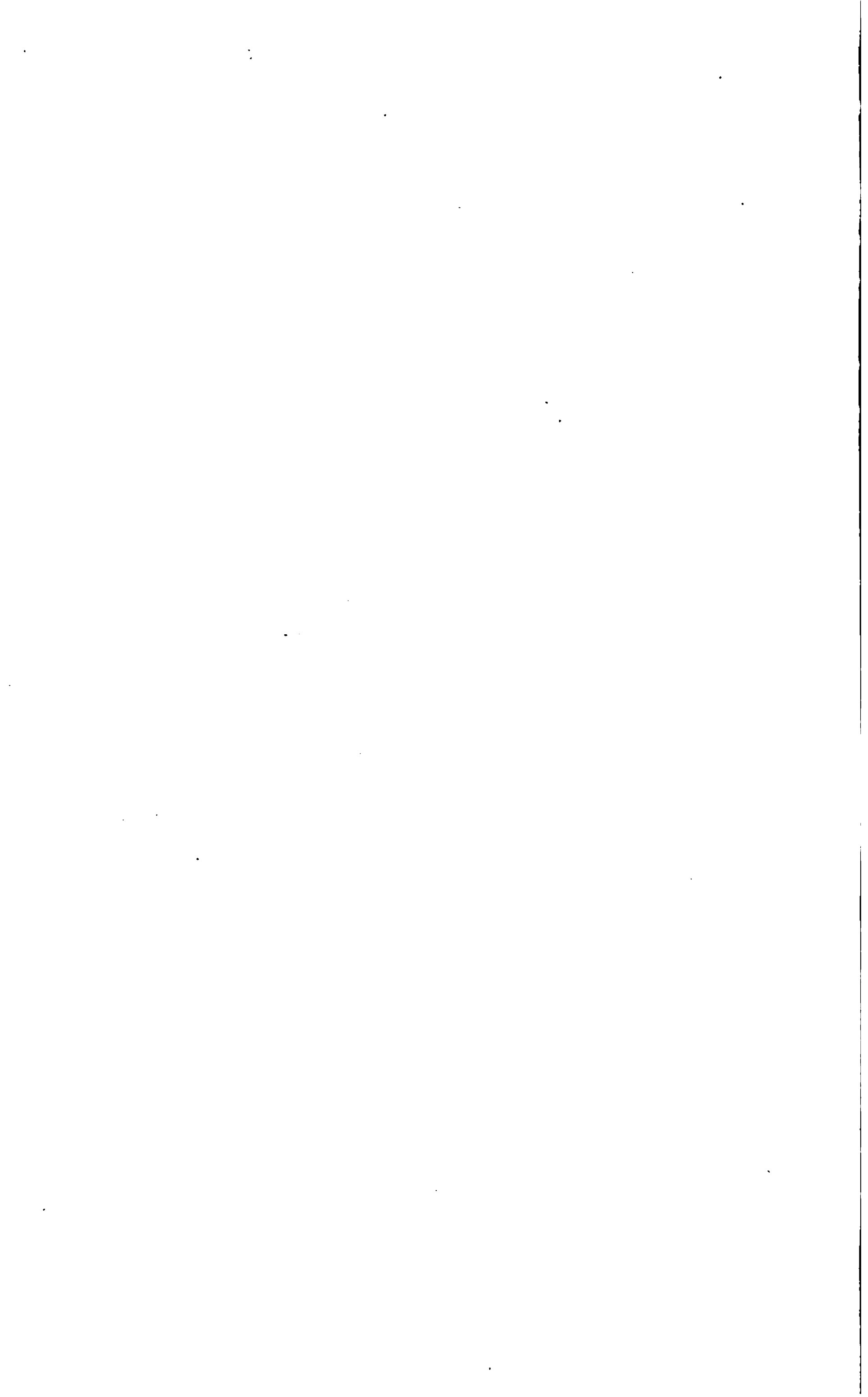
Das Recht, zu lieben. Schauspiel. Berlin, 1894.

Die Kugel. Schauspiel. Berlin, 1894.

Drohnenschlacht. Roman. 2 Bände. Berlin, 1897.

Doktor Kohn. Trauerspiel. Berlin, 1898.

Zeitgenössische Franzosen



„Michelet is the most perfect sample of an historian cum ira et studio."
(Page 21).
Paris, Sept. 20th 1905.
Dr M. Nordau

Zeitgenössische Franzosen

Litteraturgeschichtliche Essays

von

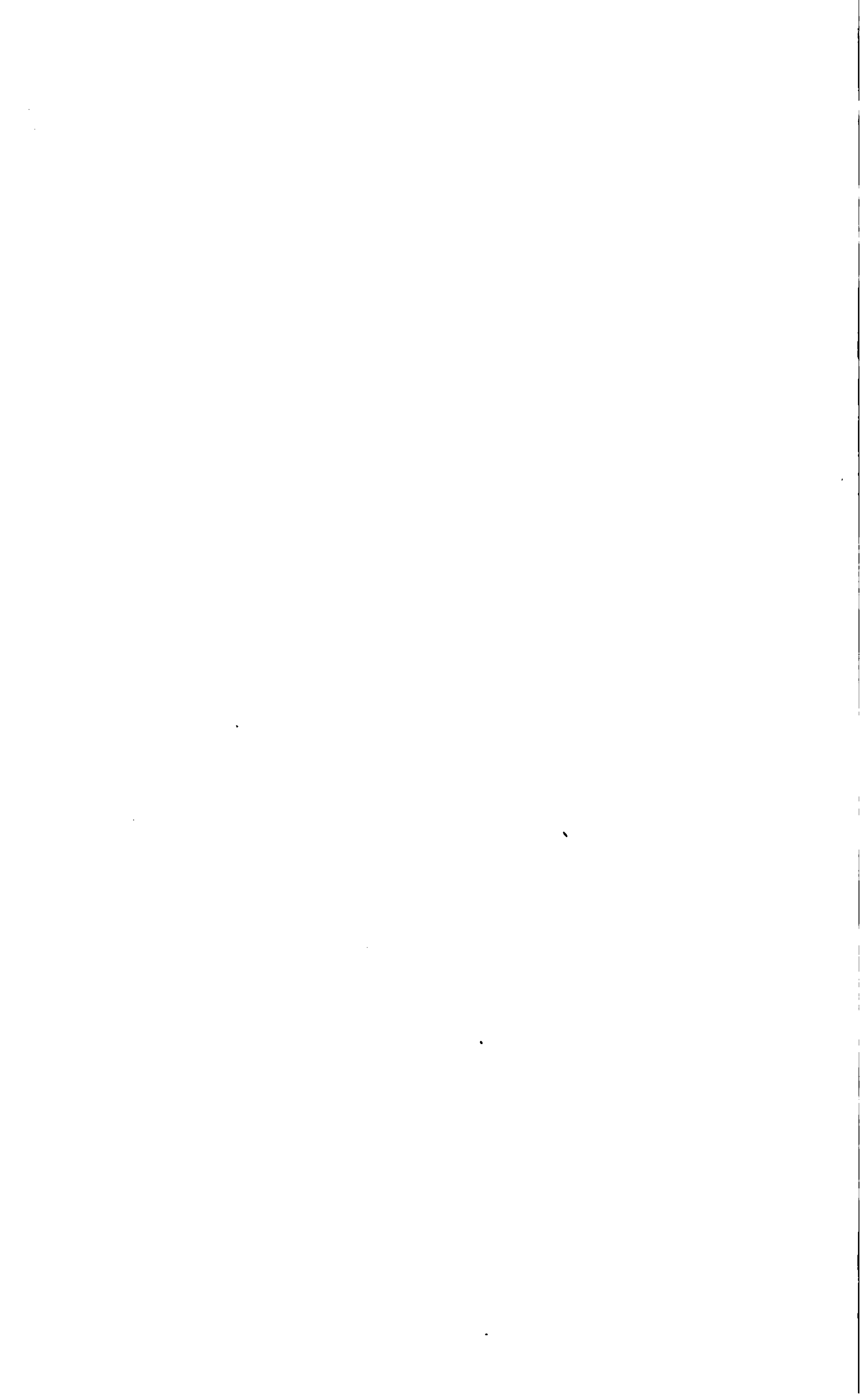
Max Nordau



Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1901

Inhalt

Romandichter



I

Balzac

Über Balzac ist alles gesagt worden. Und von welchen Stimmen! Die Erzähler seines Lebens heißen Madame Surville, seine eigene Schwester, und Edmond Biré, der Mikroskopiker der biographischen Forschung, der jede fromme Fälschung aufdeckt und jede Sage durchröntgent; de Mirecourt, der den Klatsch der Zeitgenossen festlegt, und der erstaunliche Baron de Lovenjoul, der allein seine Helden so eingehend studiert hat wie vierzig Generationen gläubiger Araber den Propheten des Islam. Die Urteile über ihn sind von Sainte-Beuve und von H. Taine, von Emile Zola und Paul Flat gefällt. Er entkleidet sich vor uns in seinem „Briefwechsel", und wenn man ihn in seinem täglichen Leben beobachten will, so stehen uns solche Einführer wie Théophile Gautier und Léon Gozlan zur Verfügung. Desnoireterres, Werbet, J. Lemer haben ihm vor Rodin, Falguières und Marquet de Vasselot Denkmäler errichtet. Will man seine Herzensbeziehungen kennen? G. Ferry öffnet uns seinen, großenteils wahrscheinlich platonischen, Harem und stellt uns die einzelnen Odalisken vor. Will man ihm auf seinen Wanderungen Tag für Tag folgen? Pontavice de Heussey giebt über seinen Aufenthalt in der Bretagne, A. Fray-Fournier über den in Limoges eingehend Aufschluß. Will man sich eine nicht ganz ehrliche

Scheinkenntnis seines Lebenswerkes verschaffen, ohne seine dreihundert Bände selbst zu lesen? Marcel Barrière kommt diesem Wunsche einer im ganzen wenig interessanten Kategorie von Bildungs-Emporkömmlingen gefällig entgegen, indem er in einem einzigen handlichen Buche alle seine Romane kurz, doch ausführlich genug erzählt, um mit dem Auszug die ästhetische Theetisch-Unterhaltung selbst anspruchsvoller Salons zu nähren. Man hat Balzacs Beziehungen zur Medizin studiert (Dr. A. Cabanès) und sogar das Adreßbuch sämtlicher Bewohner von Balzacs Romanen, mit ausführlichen Angaben über ihre Herkunft, Familienbeziehungen und persönlichen Verhältnisse, angelegt (Anatole Cerfbeer und J. Christoph: „Répertoire de la Comédie humaine“). Dabei habe ich hier nur der Balzac gewidmeten bekanntesten Bücher gedacht und der tausend und ein Zeitungsaufsätze nicht erwähnt, die sich mit ihm beschäftigen. Was kann man einem derartig ausgedehnten und mannigfachen Schrifttum noch hinzufügen? Wie darf man hoffen, an einer von unzähligen berühmt scharfen Augen betrachteten, von allen Seiten beleuchteten und geprüften Gestalt auch nur das kleinste unbeachtet gebliebene Fleckchen zu entdecken? Jedes Wort, das noch über Balzac gesagt wird, macht mir den Eindruck eines Pleonasmus. Soll ein Nachgeborener dennoch den Eindruck zeigen, den er von Balzac empfangen hat, so schreibt ihm seine Selbstachtung wenigstens aphoristischen Lakonismus vor. Kürze ist vielleicht ein mildernder Umstand der Tautologie.

In einem bekannten Vaudeville entdeckt ein eifersüchtiger Liebhaber im Wandschrank seiner Freundin den versteckten Nebenbuhler. Auf sein Wutgeschrei erwidert die Treulose seelenruhig: „Es ist niemand im Wandschrank“. — „Aber ich sehe ihn ja“, brüllt der Betrogene. „Du irrst“,

ist die Antwort; „und wenn Du mich lieben würdest, so würdest Du meinen Versicherungen mehr glauben als Deinen Augen“.

Die meisten Menschen erfüllen diese Forderung. Sie glauben Versicherungen mehr als ihren Augen.

Nur ein Beispiel: Rembrandts „Ronde de nuit“. Acht Geschlechter haben dieses Meisterwerk angeblich bewundert. Hunderte von Kritikern haben darüber breit und tiefsinnig geschrieben. Millionen von Kunstverständigen aus allen gesitteten Ländern sind dazu gepilgert, haben davor gestanden und sich den Anschein verzückter Betrachtung gegeben. Und alle haben darin das Nachtbild gesehen, worauf seine herkömmliche Bezeichnung anspielt. Erst in der allerletzten Zeit haben sich einige Zweifler gefunden, die, wie der eifersüchtige Liebhaber des Vaudevilles, mehr ihren Augen als der feierlichen Versicherung von zwei Jahrhunderten glaubten, und diese erkannten auf den ersten Blick, daß die „Ronde“ sich im vollen Mittag in Bewegung setzt, daß die Schützen, die Kinder, die Waffen, die Geräte von hellem Tageslicht umflossen sind und daß man staarblind sein oder eine Rauchglasbrille tragen muß, um vom Sonnenschein des Bildes nicht geblendet zu werden.

Balzac ist ein anderes Beispiel. Man will in ihm durchaus einen Realisten, mit Stendhal einen der beiden Väter des Naturalismus sehen. Ein Kritiker sagt dies seit fünfzig Jahren dem andern und alle sagen es Balzac selbst nach, der sich wirklich einbildete, er sei ein Beobachter, ein Mann der Wissenschaft, ein beschreibender Naturforscher. „Ich bin ein Doktor der Sozialwissenschaft“, sagte er von sich selbst. Er rühmte sich, ein Schüler Cuviers und Geoffroy Saint-Hilaires zu sein, wie Zola sich auf Claude Bernard und Cäsar Lombroso zu berufen pflegt. Taine, den man

sonst nicht als leichtgläubig und als „Psittacisten“ kennt, wiederholt dies wie eine unbestreitbare Wahrheit. „Er arbeitet nicht wie die Künstler, sondern wie die Gelehrten: statt zu malen, seziert er . . . Er übt seinen Beruf eines Physiologen aus . . .“

Ist es möglich, daß man ein halbes Jahrhundert lang dieser Versicherung und nicht den eigenen Augen geglaubt hat! Balzac ein Physiologe! Balzac ein Realist! Balzac der Vater des Naturalismus! Daß Balzac sich dafür hielt, ist unerheblich. Er hielt sich für alles Mögliche, für eine Fortsetzung Napoleons, für einen Erben der Magier und Kabbalisten, für einen Gelehrten, für einen Finanzmann, warum nicht auch für einen Beobachter, für einen wissenschaftlichen Zergliederer, für einen genauen Schilderer der Wirklichkeit? Aber daß Andere diese Meinung teilen konnten, ist einer der stärksten Beweise der Suggestionsgewalt einer peremptorischen Behauptung.

Die Wahrheit ist, daß Balzac nicht mehr Realist, nicht mehr Naturalist ist als Shakespeare, Milton oder Byron. Sein Werk verdankt der Beobachtung nicht das Geringste, der Ahnung, der Intuition alles. Wir wissen ja, wie er gelebt hat. Wo und wann soll er denn beobachtet haben? Er war von sich voll, er war sich selbst eine Welt, die ganze Welt, und bemerkte die Welt der anderen garnicht. War er mit Leuten, Fremden oder Freunden, beisammen, so sprach er allein, hörte sich allein zu, ließ die Übrigen nicht zu Worte kommen oder, wenn sie Personen hohen gesellschaftlichen Ranges waren, die er nicht unterbrechen durfte, so folgte er seinen eigenen Gedanken, und die Reden, die um ihn laut wurden, drangen nicht an seine Seele. Wenn er arbeitete, blieb er wochenlang eingeschlossen und sah kein Menschenantlitz vor sich, nicht einmal das der Auf-

wärterin, die ihm das Essen brachte. Und wann arbeitete er nicht? Er that es unausgesetzt. Man rechne die Zeit ab, die die bloße Niederschrift der zehn Bände erforderte, welche der Vulkan seines Geistes jährlich hinausschleuderte (und man weiß, daß er jedes seiner Bücher drei-, vier-, fünfmal zu schreiben pflegte!), und frage sich, wie viel Stunden, wie viel Minuten für die Beobachtung übrig bleiben? Die Wirklichkeit war für ihn nicht vorhanden. Die einzige Wirklichkeit waren für ihn die Personen seiner Romane, ihre Angelegenheiten, Leidenschaften und Schicksale. Wenn sie den Eindruck des Lebens machen, so ist dies eine wunderbare Täuschung, die Balzacs Dichtergenie hervorzubringen vermag. Es ist sehr schwer, sich seinem Banne zu entziehen. Er sagt wie Mephisto im Auerbachkeller, wir sollen unsere Nasen als Trauben ansehen, und wir halten sie für Trauben und schicken uns an, sie mit raschem Messerschnitt abzulösen. Sind unsere Nasen wirklich Trauben ähnlich? Das glauben Sie nicht! Wir sehen Trauben in ihnen, weil der Zauberer es uns einzureden vermag. Schütteln wir aber mit einer großen Willensanstrengung die Hypnose ab, in die uns der magische Erzähler versetzt, prüfen wir die Einzelheiten auf ihre Wahrheit, auf ihre Möglichkeit, so stehen wir vor einem solchen Wust von Absurdität, daß wir uns verblüfft die Augen reiben und uns fragen: „Wie war es nur möglich, daß wir an diese unsinnigen Märchen glauben konnten?"

Ich spreche hier gar nicht von den Romanen, die sich von vornherein als Zauberfabeln geben und in denen das Unirdische, die Geisterwelt eine Hauptrolle spielt. „Peau de Chagrin", „Seraphitus Seraphita" u. s. w. nimmt hoffentlich selbst der verhärtetste Nachschwätzer nicht für den Naturalismus in Anspruch. Ich denke hier nur an die Erzählungen, die die platteste Wirklichkeit zum Ausgangs-

punkte nehmen. Sainte-Beuve hat schon festgestellt, daß es vollkommen unmöglich sei, von den Geschäften des Barons Nucingen auch nur ein Sterbenswörtchen zu verstehen. Man versuche doch, sich ein Bild von den Finanz-Operationen zu machen, um die Balzac in der „Maison Nucingen“ seine Wortarabesken redet! Wer daraus klug zu werden vermag, der kann sich wirklich seines Scharfsinns rühmen.

Balzac hat immer nur aus seinen eigenen Seelentiefen geschöpft, niemals aus der ihn umgebenden Wirklichkeit. Er ging durchs Leben wie ein Nachtwandler oder wie ein unbewußtes Kind. Seine lächerlichen Träume von Reichtum, die von schlauen und gewissenlosen Geldmenschen ruchlos mißbraucht wurden, beweisen es zur Genüge. Er häufte in seiner Einbildung Berge von Ziffern auf und hatte keine Ahnung von den Anfangsgründen des Rechnens. Er glaubte, mit Geschäften Millionen erwerben zu können, und verlor jeden Pfennig, den er erarbeitete, in den dümmsten Spekulationen, über die ein lesensunkundiger Eckensteher die Achsel zucken würde. Hätte er statt der Bewunderer einen einzigen wirklichen Freund gehabt, er würde ihn als Dreißigjährigen haben entmündigen lassen und der arme große Mann hätte leben und schaffen können, ohne beständig vom Gerichtsvollzieher aus seinem Schöpfertraum gerissen zu werden. Die Leute, die ihn mit Stempelpapier verfolgten, haben dreißig Jahre lang einen Nichtverantwortlichen geplündert.

Ich sehe in Balzac einen monumentalen Beweis, daß die äußerliche Beobachtung für die Dichtung vollkommen unerheblich ist. Was kann uns die Beobachtung geben? Worte und Gesten. Photo- und Phonographie. Gerade diese Daten interessieren uns nicht im geringsten. Bedeutung erlangen sie erst, wenn wir wissen, weshalb die Gesten ge-

macht, die Worte gesprochen wurden, welchen Leidenschaften oder Appetiten sie dienen, welche Seelenzustände sie verraten. Das aber ist nicht in den Worten und Gesten selbst enthalten. Es ist Deutung, die hinzugefügt wird, die der Dichter hinzufügt, weil er die menschlichen Handlungen von innen heraus sieht, von der Stelle aus, wo sie entstehen, nicht wo sie für aller Auge und Ohr zu Tage treten. Diese Stelle aber bleibt dem Photo- und Phonographen ewig unzugänglich. Was beweist das Wort? Man sagt nicht oft, was man denkt. Was beweist die Erscheinung? Sie ist meist Maske, Verstellung, Komödie. Was beweist selbst die That? Wie häufig lenkt der Zufall, der Zwang, die Nachahmung eine Hand und schafft Handlungen, über die der Handelnde selbst erstaunt, oder erschrickt, oder sich grämt! Die Absicht allein, der innere Drang ist das Wesentliche, und hierüber kann nur der Dichter Auskunft geben, indem er in sein eigenes Gemüt hinabsteigt. Warum wissen wir so wenig, im Grunde so gar nichts Zuverlässiges, von der Tierpsychologie? Weil wir nicht fühlen und denken können wie das Tier und die bloße Beobachtung seines Thuns ohne die Deutung, ohne die Kenntnis der Beweggründe und der es begleitenden Vorstellungen völlig unzulänglich ist. Wenn wir menschliche Seelenvorgänge besser verstehen, so ist es, weil wir aus den Handlungen und Reden auf ihre seelischen Ursachen schließen können, und wir können diese Schlüsse ziehen, weil wir mit allen Menschen in der Substanz im weitesten philosophischen Sinne identisch sind. Ohne diese Identität wäre ein Verstehen des Nebenmenschen unmöglich. Dank dieser Identität finden wir den Schlüssel zum Verständnis des Nebenmenschen in uns selbst, durch den ins eigene Innere gewandten Blick, nicht durch maulaffisches Umhergucken. Was redet man uns da von Be-

obachtung, naturwissenschaftlicher Methode, Naturalismus! Die Beobachtung giebt allenfalls die Anthropometrie Bertillons, sie wird niemals eine Dichtung geben.

Balzac bildete sich ein, er habe die Naturgeschichte einer bestimmten Gesellschaft, derjenigen der Julimonarchie, geschrieben. Er versichert es und alle Welt glaubte es ihm und sagt es ihm seit sechzig Jahren nach. Balzac thut sich schweres Unrecht. Er verkleinert sich und es findet sich merkwürdigerweise niemand, um Balzac gegen die Ungerechtigkeit Balzacs in Schutz zu nehmen. Er hat keine begrenzte Gesellschaft geschildert, sondern die Menschheit, eine an keine Zeit und keinen Ort gebundene Menschheit, aber freilich eine besondere, eine ausnahmsweise, eine nervenkranke, deren vollendeter Typus eben Balzac selbst war.

Ich weigere mich absolut zu glauben, daß die Menschen der „Comédie humaine“ zwischen 1830 und 1848 den Boulevard de Gand bevölkert haben. Sie sind vielleicht auch damals vorgekommen, weil sie einzeln immer und überall vorkommen, aber sie sind wahrscheinlich zu jener Zeit unvergleichlich seltener gewesen als heute.

Denn Balzac ist ein Vorläufer und Seher. Er bedeutet das erste Auftreten eines Typus, der sich erst in der folgenden Generation entwickelt und ins Ungeheuere vermehrt hat. Bei ihm findet man die Anfänge aller Richtungen, die man erst heute als die äußerste Modernität, als den letzten Schrei preist. Er war der erste Buddhist in Europa, vor Schopenhauer, vor Sinnett, vor den Theosophen und Léon de Rosny. „Peau de Chagrin“ ist vom ersten bis zum letzten Wort das hohe Lied der Willensvernichtung, des Verzichts auf jeden Wunsch, der Verachtung von Maja, bis heute noch die einzige wirkliche Nirwana-Dichtung im Schrifttum Europas. Er fand deren

Tolstoismus vor Tolstoi. Der „Médecin de campagne“ ist das Vorbild all der Romane, die das Evangelium der Demütigen predigen und das selbstlose Leben mit den Armen, den Unwissenden, den Leidenden als das einzige befriedigende Daseinsziel eines feiner gestimmten und höher gerichteten Menschen hinstellen. Er war ein Neo-Katholik zur vollen Herzensbefriedigung der Herren Melchior de Vogüé und Brunetière. „Ursule Mirouet“, der „Curé du Village“ sind an sanfter Evangelisation, an unbestimmtem Mystizismus, an unorthodoxer Gottseligkeit bis heute noch nicht überboten, kaum erreicht worden. Braucht man dem Kenner von Balzacs Werke erst noch im einzelnen nachzuweisen, welchen Platz der Okkultismus, die Magie, der Spiritismus bei ihm einnehmen? Der Sar Péladan wird Balzac nicht als Ahnherrn verleugnen und Papus ihn als Meister grüßen. Aber auch die „Littérature rosse“ knüpft an ihn an, und wenn man ihn, oder wenigstens seine „Contes drôlatiques“, seine „Fille aux yeux d'or“ u. s. w., für Armand Sylvestre und Catulle Mendès, für die heutige Skatologie, Pornographie und Perversionsdichtung verantwortlich machen will, so wird es schwer sein, ihn gegen die Anklage zu verteidigen.

Man hänge sein Bild an die Pforten der „Kathedrale“ von Huysmans und des „Chat noir“, der Rose † Croix-Ausstellung und des Theatre Antoine, des Wohnhauses von Frln. Couesdon und der Bodinière. Alle diese Anstalten hat er ein wenig kommanditiert, in allen ist er ein wenig Hausherr und darf den Besuchern die Honneurs machen. Die einzigen Stellen, an denen sein Porträt unberechtigt wäre, sind die Titelblätter von Thureau-Dangins „Geschichte der Julimonarchie“ und von Zolas Romanen.

II

Michelet

Ein Seher war Michelet auch. Ein Vorläufer war er für die chauvinistisch-nationalistische Richtung, die seitdem die Geschichtschreibung fast aller Länder eingeschlagen hat. Aber auch ein Romandichter?

Auch ein Romandichter, und ich glaube nicht, daß diese Klassifikation eine Unterschätzung seines Werthes in sich schließt.

Michelet ist weltberühmt, doch nicht entfernt in demselben Maße weltbekannt. Jeder Gebildete hat von ihm gehört, verhältnismäßig wenig Gebildete außerhalb Frankreichs haben ihn gelesen. Es ist bezeichnend, daß sein Hauptwerk, die „Geschichte Frankreichs“, meines Wissens in keine fremde Sprache übersetzt ist. Das große Hindernis ihrer Verbreitung außerhalb des Ursprunglandes ist freilich ihr Umfang. Es giebt im ganzen Weltschrifttum nur überaus wenige Werke von neunzehn Bänden, an welche die Übersetzung sich herangewagt hat. Aber der Umfang ist nicht das einzige Hindernis. Michelets Geschichte ist eine so eng und ausschließlich französische That, daß sie dem vollen Verständnisse des Ausländers kaum zugänglich ist, so sehr es auch durch den Gang der europäischen Entwicklung bedingt ist, daß jeder Gebildete die Angelegenheiten Frankreichs ein wenig als seine eigenen

betrachtet und sie sich jedenfalls unvergleichlich nähergehen läßt als die jedes andern Landes, das Vaterland ausgenommen. Im Auslande kennt man meist nur die kleinen Werke Michelets: „Die Liebe“, „Der Vogel“, „Das Meer“, „Das Gebirge“, „Das Insekt“, „Das Weib“, „Die Hexe“, „Die Jesuiten“ usw., mit denen er die Ruhepausen zwischen den Anstrengungen ausfüllte, aus denen sein Lebenswerk hervorging. Es ist eine lange Reihe von Titeln, die hier angeführt sind; man sollte denken, daß so viele Bücher auch ohne die zahlreichen Bände der „Geschichte Frankreichs“ und der „Geschichte der Revolution“ ausreichen müßten, um sein geistiges Bild festzulegen; aber das wäre ein Irrtum. Auch wer mit Fleiß und Andacht die aufgezählten acht Bücher und noch einige andere derselben Art gelesen hätte, würde von Michelet das Wesentliche noch nicht wissen. Denn sie sind bloße Lückenbüßer und erklären den Platz nicht, den Frankreich ihm in seinem Geistesleben eingeräumt hat.

Man liebt und bewundert ihn in seinem Vaterlande als Geschichtschreiber, nur als Geschichtschreiber. In anderen Ländern, besonders in Deutschland, verbindet man mit diesem Worte die Vorstellung eines strengen Gelehrten, der im Staube der Archive verschollene Wahrheit sucht, auf den Grund der mühselig ergrabenen Quellen hinabtaucht, um echte Thatsachen heraufzuholen, mit Richterernst zeitgenössische Zeugen verhört, um aus ihren peinlich gegen einander abgewogenen Aussagen ein Urteil zu gewinnen, das so sicher begründet sein soll, wie menschliche Schwäche es überhaupt zuläßt. Wohl ist gerade in Deutschland das Wort ausgesprochen worden, daß der Geschichtschreiber ein rückschauender Prophet sei. Aber die maßgebenden Pfleger der Geschichtschreibung schütteln im geheimen den Kopf dazu.

Sie wollen in der Arbeit des Historikers möglichst wenig Prophezeiung, sie sei nun rück- oder vorschauend. Sie legen das Gewicht auf die Forschung, nicht auf die Darstellung. Die Fußnoten sind ihnen wichtiger als der Text, die Behauptungen verhaßt, wenn die Begründung fehlt, Ahnen und Erraten kaum geduldete Helfer bei der Arbeit, denen man fortwährend mit äußerstem Mißtrauen auf die Finger sehen muß. Kunst des Vortrages wird als notwendiges Übel hingenommen, nicht als wünschenswerter Vorzug geschätzt. Sie gilt als Gesellschaftskleid für die unvermeidlichen, doch lästigen Besuche, welche die Geschichte bei Laien machen muß; ihre eigentliche Tracht aber soll der Talar sein, die Berufsuniform der Wissenschaft.

Nichts kann diesem Bilde unähnlicher sein als die Geschichte, deren Pfleger und Diener Michelet war. Seine Geschichte verachtet die mühselige, trockene Gelehrsamkeit und glaubt nur an die übernatürliche Gabe des zweiten Gesichts, mit der Sehernaturen begnadet sein sollen. Sie tastet sich nicht ängstlich an einem Zitatengeländer entlang, sondern hüpft und fliegt, von Fußnoten unbeschwert, über Klüfte und Schroffen hinweg. Sie haßt die Arbeit des Untersuchungsrichters und hat ihre Freude am Fabulieren. Sie hält sich nicht bei Beweisen auf, sondern behauptet wohlgemut. Aber sie thut es mit solcher Selbstsicherheit, daß sie den harmlosen Leser gewisser überzeugt als der kritische Prüfer, der seine eigenen Zweifel in die Seele des Lesers hinübersickern läßt.

Ist das aber noch Geschichte? Ist das nicht Roman? Die Frage wird jeder nüchterne Geist aufwerfen und sie ist in Frankreich selbst oft genug aufgeworfen worden. Seit dem Kriege ist ein neues Geschlecht heraufgekommen, das vom Sieger möglichst viel lernen wollte,

in der Hoffnung, darunter auch das Geheimnis des Erfolges auf dem Schlachtfelde zu lernen. Diese junge Schule von Forschern hat zu den Füßen der deutschen Wissenschaft gesessen und handhabt ihre genauen Methoden. Vor ihr vermag Michelet nicht zu bestehen. Sie spricht von ihm ohne Achtung und thut ihn mit dem einen Worte: „Schönrednerei!“ ab.

Auf die Menge — darunter ist nicht der Pöbel, sondern eine noch sehr gebildete, nur nicht fachgelehrte Schicht zu verstehen — auf die Menge ist die Verachtung der Fachgenossen Michelets bisher ohne Wirkung geblieben. Sie erbaut, ja berauscht sich weiter an ihm. Sie verlangt eben nicht Wahrheit, sondern Schönheit. Sie will sich bei ihrem Geschichtschreiber nicht Belehrung, sondern Begeisterung holen. Und bei Michelet findet sie überreichlich, was sie erwartet.

Michelet ist ein Dichter und nichts anderes. Ein feines Empfindungsvermögen macht ihn zum angeregtesten Zuschauer von Natur und Leben, ein leidenschaftliches Temperament bildet einen gewaltig verstärkenden Resonanzboden seiner Eindrücke, eine rastlose Einbildungskraft fügt seinen Wahrnehmungen die überraschendsten, unterhaltlichsten, abenteuerlichsten Deutungen hinzu. Das sind die wesentlichen Eigenschaften des Dichters. Ob er sie in gebundener oder freier Rede gegenständlich werden läßt, ist natürlich ganz unerheblich. In seinen kleineren Schriften ist Michelet abwechselnd Lyriker wie Victor Hugo in den „Betrachtungen“ und Shelley in „Hellas“ oder „Alastor“ und Didaktiker wie Rückert in der „Weisheit des Brahmanen“. In seinen geschichtlichen Hauptwerken ist er Epiker, Sänger von ungeheuren Heldengedichten, zwischen die kürzere, doch ebenso dröhnende Balladen eingestreut sind.

An die Geschichtsauffassung des Sängers den Maßstab einer philosophischen oder soziologischen Grundlehre anlegen zu wollen, wäre eine Pedanterie, die das Lächeln herausfordern würde. Michelet hatte keine systematische Anschauung. Er fragte sich wahrscheinlich garnicht nach den Kräften, die in der Geschichte walten, und nach den Zielen, zu denen sie sich hinbewegt; oder wenn diese Frage einmal in seinem Geiste auftauchte, so ließ er sie sicher unbeantwortet. Er denkt nicht daran, das rätselhafte Gesetz zu ergründen, das sich hinter den geschichtlichen Entwicklungen verbirgt, so lange wir diese nicht als seine Offenbarungen zu begreifen gelernt haben. Ihn interessiert nur der malerische Ablauf der Begebenheiten selbst. Er blättert in der Geschichte wie in einem prächtigen Bilderbuche, worin ihn bei jedem Umwenden der Seiten eine neue farbenzauberische Miniatur überrascht und entzückt. Einmal verweilt er bei diesem, ein andermal bei jenem Zuge des Bildes. Manchmal scheint er zu der modern demokratischen Anschauung hinzuneigen, für die in der Geschichte das Volk der eigentliche Held, ein anonymer Massenheld, ist und die Persönlichkeiten des Vordergrundes, die Träger von Würden und Titeln, einen rein dekorativen, doch gar keinen konstruktiven Wert haben. In der Regel aber folgt er der individualistischen Überlieferung der großen Geschichtschreiber und Denker seines Volkes, die alle „hero-worship“ getrieben haben. Nach Pascal würde „das Antlitz der Welt eine andere Miene zeigen, wenn die Nase der Cleopatra weniger schön geformt gewesen wäre“. Nach Bossuet hat „ein Sandkörnchen in der Blase Cromwells den Geschicken der Menschheit eine andere Richtung gegeben“. In dem Lande des streng zentralistischen absoluten Königtums, in dem Frankreich, wo das ganze Staats- und Volksgeschick

vom Einzelwillen eines Ludwig XI., Heinrich IV. und Ludwig XIV. — wenigstens scheinbar — bestimmt wurde, mußte eine so hohe Einschätzung des Anteils der Persönlichkeit an der Geschichte richtig scheinen. So stellt auch Michelet gerade in den wichtigsten Abschnitten seiner Darstellung eine Individualität in den Mittelpunkt und läßt sie den Angelpunkt aller Bewegung sein. Und da er ein Dichter ist, den seine Einbildungskraft mit allen ihren, selbst grillenhaften, Einfällen beherrscht, so giebt er mitunter den wunderlichsten Annahmen Raum, um die Handlungen seiner Mittelpunkt-Persönlichkeit zu erklären. Eigentlich ist das folgerichtig. Denn wenn wirklich ein Mensch die Geschichte macht, so entspricht es der Menschennatur, daß Zustände seines armen Leichnams seine Thaten bestimmen. So gelangt Michelet dazu, die Regierungszeit Ludwigs XIV. in den Abschnitt vor und nach der Mastdarmfistel zu teilen, eine Einteilung, die in Frankreich als genial bewundert wurde, während Lombroso sie geradezu als Anzeichen einer Geistesstörung Michelets betrachtet.

Doch all das fällt nicht ins Gewicht. Das Wesentliche ist, daß Frankreichs Großthaten im Tone des Heldengedichtes gefeiert werden, sie mögen nun an die schwarz wimmelnde Menge oder an einen strahlenden Sonnenkönig, an eine schlichte Tochter des Volkes wie Johanna die Lothringerin, oder an einen allmächtigen Staatsminister wie den Kardinal Herzog von Richelieu geknüpft sein. Im Verhältnis Michelets zum französischen Volke offenbart sich, wie in so vielen Zügen einer scheinbar allermodernsten Gesittung, uralter Atavismus. Bei den kriegerischen Barbarenvölkern war es Brauch, daß bei den Gelagen der Häuptlinge und Vornehmen des Volkes ein Sänger in der Festhalle auf hohem Sitze zu Harfenbegleitung Lieder vortrug,

in denen die Thaten der Vorfahren verherrlicht wurden. Was den alten Dorern der Aëde, den Celten der Barde, den Wikingen der Skalde war, das ist den zeitgenössischen Franzosen ihr Michelet. Hält man sich diesen Gedanken gegenwärtig, so sieht man Michelet, seine Stellung, seine Wirkung, seine Arbeit im richtigen Lichte. Man verlangt dann nicht mehr kühle Kritik von ihm, denn die würde in der Ballade von den großen Ahnen unleidlich stören. Man würdigt den beständigen hohen Flug seiner Rede, die dem nüchternen Leser rasch unausstehlich wird, denn dieser Schwung ist beim Vortrage der ruhmreichen Stammessage angebracht. Seine Prosa ist thatsächlich Poesie von großwelligem Rhythmus, die nicht gesprochen, sondern im Tone der Melopöe gesungen werden sollte und durchgehende Saitenspiel-Begleitung nicht nur verträgt, sondern fordert. Man versteht auch die Begeisterung der französischen Leser von Michelets Geschichte. So schildert uns Priscus in seinem berühmten Berichte über seine Gesandtschaft bei Attila im Jahre 446 die Wirkung der „zwei Barbaren“, die beim Königsmahle „Attila gegenübertraten und Lieder vortrugen, in denen sie seine Siege und Tapferkeit besangen. Die Gäste starrten auf die Sänger, die einen froh erregt von den Liedern, die anderen ihrer Kämpfe gedenkend und zur Begeisterung entflammt. Manche aber weinten, denen durch das Alter der Leib kraftlos und der wilde Mut zur Ruhe gezwungen war.“ Goethe, in dessen „Sänger“ ein Nachklang von Priscus' Erzählung widerhallt, sagt dasselbe kürzer: „Die Ritter schauten mutig drein — Und in den Schoß die Schönen.“ Endlich erklärt man sich auch die Gleichgiltigkeit des Auslandes gegen Michelets Lebenswerk. Weshalb sollen Balladen von den Großthaten der Heldenahnen eines Volkes das Herz eines Volksfremden

bewegen? Michelet selbst war sich über die eigentliche Bedeutung seiner Thätigkeit nicht klar. Er wußte nicht, daß er ein Nationalbarde sei, und hielt sich allen Ernstes für einen Archivwurm und Lehrer vergangener Begebenheiten. In dieser falschen Annahme ließ er sich darauf ein, eine allgemeine Geschichte Europas zu schreiben. Bei dieser Arbeit wurde ihm sein Irrtum klar. Die Thaten und Geschicke fremder Völker gingen ihn nichts an und er empfand es als lächerlich, sie im Skaldenton zu besingen. Er hätte sie prosaisch ruhig erzählen müssen und das langweilte ihn, wie es seine Leser langweilte. Er war denn auch so verständig, das Werk unvollendet zu lassen.

Als ich Michelet's Geschichte zuletzt las — es ist nicht lange her — da war meine erste Bewegung Mißbilligung, beinahe Aerger. Darf ein Geschichtschreiber ein derartiger Höfling eines Volkes sein? Erzieht er seine Zuhörer nicht zu einer Selbstüberhebung, die an Größenwahn grenzt? Das ist ja keine Geschichtsdarstellung, sondern eine feurige, überschwängliche Liebeserklärung in zahllosen Bänden. Der Franzose, der dies liest, muß sich für ein anbetenswürdiges Geschöpf, Frankreich für den Weltmittelpunkt, Frankreichs Geschicke für das einzig Wichtige halten, was sich auf Erden begiebt. Aber nach einigem Nachdenken gelangte ich zur Anschauung, daß eigentlich jede lebendige Geschichtschreibung dieselben Züge aufweist wie die Michelets und daß diese Züge ihr Wesen ausmachen, also auch von ihrem Standpunkte aus berechtigt sind. An eine Geschichte als Wissenschaft glaube ich nicht. Sie wird vielleicht eines Tages ausgebildet werden, heute besteht sie noch nicht. Niemand kennt noch die Gesetze, deren Ausdruck die Ereignisse innerhalb der gesitteten Menschheit sind und ohne den Schlüssel dieser Gesetze sind die Ereignisse bloßer Zufall ohne tiefere

Bedeutung. Was kann die Geschichtschreibung unter diesen Verhältnissen leisten? Sie kann die Chronik der Begebenheiten sein, das heißt etwas Gleichgiltiges, oder eine subjektive Gliederung und Deutung der Begebenheiten, das heißt etwas Willkürliches und darum Wertloses. Aber an eine Geschichte als Poesie, als Ahnenverehrung, als Unterlage der Vaterlandsliebe, als Gemütsband, das ein Volk zusammenhält, daran glaube ich. Für diese Bedeutung der Geschichte ist es im Grunde gleichgiltig, ob sie wahr ist; vielleicht ist es sogar besser, daß sie legendär sei, denn das Sagenhafte bewegt und entzückt und begeistert mächtiger als das Wirkliche.

„Die Lehrerin des Lebens" soll die Geschichte sein? Mit nichten. Aber die Erzieherin des Volkes mit den Mitteln einer übertreibenden und verherrlichenden Dichtung. Die Völker empfinden dies deutlich. Sie fordern von den Geschichtschreibern, die sie ins Herz schließen sollen, Dithyramben. Kritik läßt sie kalt. Im Munde von Landsleuten ärgert sie sie. Das Nörgeln an den Menschen und Thaten eines Volkes besorgen die ausländischen Forscher und es bleibt immer eine vergleichsweise unfruchtbare Arbeit, für die sich niemand so recht erwärmt. Sybels Geschichte der französischen Revolution ist ein Denkmal von Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Man hat sie in Deutschland ohne Entzücken gelesen und in Frankreich wird sie nur von Fachleuten gewürdigt, ohne je einen größeren Kreis angesprochen zu haben. Wie ganz anders wirkte Treitschkes „Deutsche Geschichte", ein Seitenstück der Histoire de France von Michelet! Aber die Vorzüge von Treitschkes Werke geben zugleich seine Begrenzung. Gerade weil es jeden Deutschen, und wäre er selbst Treitschkes politischer Gegner, begeistern muß, läßt es jeden Fremden kühl, und wäre er selbst ein

so warmer Freund Deutschlands, wie ein Fremder es überhaupt sein kann. So sehr haben wir die Empfindung, Geschichtschreibung solle nicht akademische Behandlung eines beliebigen Volkes in einer gegebenen Zeit, sondern ein Werk der Liebe, des Stolzes, der Hoffnung sein, daß wir uns einer gewissen Verwunderung nicht erwehren können, wenn wir einen Historiker sich wegen eines fremden Volkes aufregen sehen, wie Mommsen häufig in seiner römischen Geschichte, und an seinem Eifer nur dann keinen Anstoß nehmen, wenn wir wissen oder vermuten, daß er sich in das fremde Volk verliebt hat, ehe er seine Geschichte zu schreiben unternahm, wie Gregorovius in die Römer oder Prescott in die Spanier der Reyes católicos.

Tacitus versprach, seine Geschichte sine ira et studio zu schreiben. Zum Glücke für ihn hat er sein Versprechen nicht gehalten, sonst wäre sein Werk unlesbar geworden und nie zu Ruhm gelangt. Michelet ist das vollendetste Beispiel des Geschichtschreibers cum ira et studio. Sein „Zorn" und seine „Liebedienerei" erklären seine Wirkung auf das französische Gemüt und sichern ihm die Unsterblichkeit.



III

Edmond de Goncourt

Wie lange ist es her, daß der letzte der Goncourts gestorben ist? Kaum einige Jahre. Es ist aber, als wäre er ein Name aus einem längstvergangenen Jahrhundert. „Non omnis moriar!“ rühmte sich der römische Dichter. Goncourt „omnis mortuus est.“ Es war ahnungsvolle Weisheit, daß er eine Akademie gründen wollte. Sie hätte sein Andenken vielleicht gerettet. Ohne das präservierende Mittel von Renten für dankbare Ruhmverkünder wird es unrettbar zerfallen. Und dieser Mann hatte bei Lebzeiten eine der lärmendsten Reputationen des Zeitalters. Der tote Coligny schien dem König Heinrich III. größer als im Leben. Wenn man Goncourt nach vollendetem Erdenwallen betrachtet und sich seiner Rolle unter den Zeitgenossen erinnert, fragt man verwundert: „Ist das Alles?“

Edmond de Goncourt hat mit seinem Bruder Jules Geschichtswerke über das achtzehnte Jahrhundert geschrieben, in denen die Zeitereignisse aus der Anschauung eines Möbeltischlers und Damenschneiders betrachtet werden und die große Umwälzung hauptsächlich als Ursache eines vollständigen Stilwechsels der Haartracht empfunden ist. Eine Reihe Romane hat er teils mit seinem Bruder, teils allein verfaßt. Ihre Besonderheit ist die kunstvolle Schreibart, und diese besteht darin, daß die albernsten Wahrnehmungen und

plattesten Eindrücke in der ziselierten Redeweise eines Königs-monologs der alten Tragödie vorgetragen werden. Er hat die Beschreibung nach malerischen Grundsätzen erfunden, nämlich jene Methode der Schilderung, bei der man nicht sagt: „Den bewölkten Himmel begann das Abendrot zu überziehen“, sondern: „Über ein dick aufgetragenes Gemisch von Mumienbraun mit Bleiweiß legte sich, teils mit dem Daumen, teils mit dem Messer angesetzt, eine Parbelung von Zinnober und Korallin, mit Goldschwefel an den Rändern, da und dort mit dem Tampon stumpf verrieben“. Er hat die Schwärmerei für Japan in Mode gebracht, deren bedauerliche Ausläufer die Zehn-Pfennig-Bazare mit Industriekehricht aus Tokio sind. Der verflossene Naturalismus ehrte ihn auf Grund eines voreiligen Geständnisses von Zola als seinen Ahnherrn und die Decadenten schätzen ihn teilweise noch jetzt als einen Rechtgläubigen der „sensations rares“, das heißt der angeblich seltenen und darum vornehmen Empfindungen, die in Wirklichkeit mühselig ausgequälte, aus allen Gedächtniswinkeln zusammengekratzte Ideen-Associationen sind. Seine größte Leistung ist aber sein Tagebuch. Dieses Werk ist sein Denkmal; es ist seine Selbstdurchleuchtung mit Röntgen-Strahlen. In seinen neun Bänden zeigt er uns mit einer Offenheit, wie sie seit Jean Jacques Rousseau noch nicht vorgekommen ist, das Panorama seiner Seele. Es sind wunderbare Anblicke, die er uns bietet. Wir wollen bei den merkwürdigsten verweilen, die ich im letzte Bande finde. Sie sind ein unvergleichlicher Beitrag zur Psychologie der „Cabotinage“.

Edmund de Goncourt setzt sich also hin und schreibt in sein Tagebuch, das er für die Öffentlichkeit bestimmt:

„22. Juni. Heute empfing ich den Besuch einer Lady, ich weiß nicht, wie sie heißt, einer Lady, die eine sehr große

Dame scheint, verheiratet an einen indischen Rajah, und deren Gehirn ich durch das Lesen meiner Romane in Borneo — in Borneo! — verführt habe".

„23. November. Es ist merkwürdig, welche Kenntnis das Ausland von meinem „Hause eines Künstlers" besitzt. Vor zwanzig Tagen war ein spanisches Ehepaar da, das mir durchaus einen Fächer aufnötigen wollte, Marie Antoinette mit dem Dauphin darstellend, wie sie dem Aufsteigen einer Montgolfière zusehen; heute kommt eine Amerikanerin, die mir einen Chrysanthemenstrauß bringt und sich in Lobsprüchen über meine Schilderungen verbreitet. Gleichfalls heute besuchte mich der schwedische Botschafter (so!) mit seiner Frau, verlangte mein Haus zu sehen und erstaunte mich durch seine Wissenschaft von dessen Inhalte."

„7. März. Daudet stellt mir Herrn Finot vor, den Leiter der Revue des Revues, einen Polen, der mir liebenswürdig vom Erfolg meiner Bücher in den slavischen Ländern spricht."

„26. Mai. Heute früh empfing ich den Besuch von zwei Deutschen, den Fräulein Hirschner (so!), von denen die eine Malerin, die andere Schriftstellerin ist. Diese soll unter dem Pseudonym Osipp (so!) Schubin in Deutschland für meinen Ruhm gekämpft haben. Die beiden Frauen erstaunen mich durch die Kenntnisse, die sie von „Manette Salomon" und dem „Hause eines Künstlers" besitzen."

„29. Juni. . . . Eine Frau schreibt dem „Journal" auf eine Rundfrage dieses Blattes über die Liebe: „Als junges Mädchen erfaßte mich eine Leidenschaft für einen unendlich stolzen und seltenen Schriftsteller, Edmond de Goncourt. Erst viel später erfuhr ich, daß er ein alter Mann mit weißen Haaren ist, was meinen Traum verscheuchte; aber ich bewahrte ihm noch lange meine Verehrung, die ich

nicht durch einen Briefwechsel gemein machen wollte, welchen der Schriftsteller selbst verachtet hätte."

„2. September. Im Museum von St. Quentin soll sich ein Pförtner befinden, der ein Fanatiker meiner Studien über das achtzehnte Jahrhundert ist. Er versichert, man komme erst seit meinem Buche die La Tours besichtigen."

„13. Januar. Léon Daudet liest uns . . . den Anfang eines Aufsatzes über das Mitleid und den Schmerz, der mich zum Ausrufe veranlaßt: „Seltsam, nicht wahr? Der Katholizismus hat der Welt das Mitleid mit den Armen gebracht und es hat achtzehn Jahrhunderte erfordert, damit dieses Mitleid seine Entwicklung im Schrifttum finde. Die Entwicklung beginnt mit Dickens und fährt fort . . ." — „Mit Ihnen!" ruft man mir zu."

„22. Oktober. Roger Marx zeigt mir an, daß er ein Schulbuch gemacht hat, eine Auswahl von Lesestücken von Chateaubriand bis zu unseren Tagen, unvergleichlich tapferer als die landläufigen selectae, und wo er sich das Vergnügen genehmigt, viel Goncourt zu geben."

„23. April. Man stellt mir (den Spottbildzeichner) Ibels vor. Er erzählt mir folgendes: Sein Vater hat sich bei der ersten Vorstellung meiner „Henriette Maréchal" geschlagen, und er selbst hat genau zwanzig Jahre später bei der zweiten Vorstellung meiner „Germinie Lacerteux" gerauft und ein Fußbänkchen am Kopfe eines Freundes zerbrochen, mit dem er ins Odéon gekommen war."

Eines der großen Ereignisse in den drei Jahren, die der neunte Band des Tagebuches umfaßt, war ein Festmahl, das die Pariser Schriftsteller zu Ehren Goncourts veranstalteten. Die Sache regte ihn sehr auf. Am 20. Februar schreibt er: „Ich lese den Gaulois und stoße auf eine Tagesneuigkeit, welche sagt, das Festmahl dürfte wohl verschoben

werden, weil ein Ausschußmitglied, Auguste Vacquerie, gestorben ist. Ich hoffe, daß das nicht geschehen wird. Dieser tägliche Wechsel zwischen Anzapfungen und Vergötterungen versetzt mich in einen nervösen Zustand, den ich gern beendet sehen möchte."

„21. Februar. Zum Teufel! Mein Festmahl hat kein Glück. Ich finde, daß es wirklich eine allzu weitgehende Zumutung war, die Verschiebung zu fördern. Was! Weil ein Herr stirbt, mit dem ich ein einzigesmal in meinem Leben zusammengewesen bin, bei einem Festessen des Echo de Paris, soll mein Festmahl am Tage nach seinem Tode nicht stattfinden können! Aber wer bürgt mir dafür, daß in dieser Influenzazeit nicht morgen ein zweites Ausschußmitglied stirbt?"

„28. Februar. Coppée liegt an einer Lungenentzündung schwer danieder. Der Pförtner soll gestern gesagt haben, daß es ihm äußerst schlecht geht. Der teuere Freund (Alphons Daudet) befürchtete eine neue Verlegung des Festmahles. Glücklicherweise sind heute die Nachrichten besser."

August Vacquerie bedeutet ihm nichts, denn er ist nur einmal mit ihm zusammen gewesen. Coppée, nach dem Zeugnisse des Tagebuches sein Freund und häufig sein Tischgenosse, liegt auf den Tod; aber das Einzige, was Goncourt berührt, ist die Besorgnis, daß sein Tod eine neue Vertagung seines Festmahls verursachen könnte.

„25. Juni. Heute früh öffne ich in meinem Bette das Echo de Paris. Mein Blick fällt auf diese Zeile in großem Druck: „Herr Carnot ermordet." . . . Kein Glück, wirklich kein Glück in der Ausgabe meiner Bücher; 1851 ist mein erstes Buch am Tage des Staatsstreiches Napoleons III. erschienen; der siebente Band meines Tagebuches, vielleicht der letzte, den ich bei meinen Lebzeiten veröffentliche,

sieht seine Ankündigungen und Besprechungen durch die Ermordung des Präsidenten der Republik unterbrochen."

Europa, beide Welten sind starr vor Entsetzen über das Verbrechen Caserios. Goncourt hatte nur Einen Gedanken: „Der Mord schadet dem Absatz des siebenten Bandes meines Tagebuches."

Wie die geschichtlichen Ereignisse, so beurteilt er die Natur selbst nur danach, wie sie ihn als Schriftsteller fördert oder beeinträchtigt: „7. September. O der Sommer! Mir, der ich nur durch die Litteratur lebe, scheint er eine Zeit, wo die Fabrik, in der ich arbeite, geschlossen ist. Keine Ausgabe von Büchern, keine Kritik in den Zeitungen, und wenn man zufällig von meiner Person spricht, so geschieht es ohne Eifer, ohne Leidenschaft, ohne Bosheit."

Nachdem wir gesehen haben, wie er sich als Mittelpunkt des Weltalls und der Menschengeschichte empfindet und wie er alle Erscheinungen auf sich und seine Bücher bezieht, können wir uns nicht wundern, daß er von sich eine äußerst vorteilhafte Meinung hat und sie ohne falsche Bescheidenheit ausspricht: „22. Januar. Ich glaube das Urbild des rechtschaffenen Schriftstellers zu sein, der in seinen Überzeugungen ausharrt und das Geld verachtet. Ich wage zu behaupten, daß ich der eine, der einzige Schriftsteller der Gegenwart bin, der mit dem Ansehen seines Namens noch zehn Jahre lang gute oder schlechte, aber sehr hoch bezahlte Romane hätte machen können, sie aber nicht gemacht hat, aus Furcht, daß sie hinter den früheren zurückbleiben könnten."

„18. Februar. Ich habe viel gelesen, ehe ich Schriftsteller wurde, und sehr wenig, seit ich es bin. Ich lese nur urkundliche Bücher, die mir zu meinen Arbeiten dienen können. Ich frage mich, ob meine Originalität nicht ein

wenig davon herrührt, daß ich auf das Lesen verzichtet habe. Ich bin nicht Einer, der sich erinnert, ich bin Einer, der ersinnt."

Hier einige Proben der tiefen Gedanken, die er ersinnt:

„29. Januar. Man sprach gestern von einer kürzlich fast hundertjährig verstorbenen Pariserin, die sich der Zeit erinnerte, wo man auf den Boulevards kaum alle Viertelstunde einen Wagen sah."

„28. Februar. Heute abend sprach man bei Rodenbach vom Walzer. Ich behauptete, die Völker, welche walzen, seien die Völker, bei denen Schlittschuhlaufen eine Gewohnheit ist. Die Französinnen walzen mit ganz gerader Körperhaltung. Die Holländerinnen und die Frauen der anderen Schlittschuhlauf-Länder walzen mit der Neigung, der Biegung nach außen eines Leibes, der über das Eis hinläuft."

„13. März. Die Wohlthaten der gegenwärtigen Regierungsform Frankreichs: man wird bald bestohlen, bald ermordet, bald dynamitiert."

„29. April. Die Beobachter müssen Polizisten in Zivil an ihrem Schritt erkennen, ja, an diesem ruhigen, regelmäßigen Taktschritt, der den Schutzleuten eigen ist."

„30. Juni. Es ist etwas Bezeichnendes an dem Weibe, das Sie liebt und das weder Ihre Gattin noch Ihre Maitresse ist, und das ist, wenn Sie nebenher gehen, ohne den Arm zu reichen, die zeitweilige Annäherung ihres Leibes an den Ihrigen, die etwas vom liebkosenden Sichanreiben einer Katze hat."

„1. September. Heute, in der Ausstellung der Künste des Weibes, bin ich wie eine Schildwache vor dem Glasschranke stehen geblieben, der die — enthielt." Doch nein.

Diese Stelle ist nicht wiederzugeben. Es ist schade. Denn man kennt die Seele dieses „Urbildes eines rechtschaffenen Schriftstellers“ nicht, wenn man nicht gelesen hat, in welchen unverschämt verzückten, niederträchtig anbetenden Ausdrücken er sich für gewisse Gefäße, deren Gebrauch und deren Inhalt begeistert. Das ist überhaupt eine Seite seines Wesens, die doch erwähnt werden muß, wenn man auch nicht bei ihr verweilen kann. Alles, was an das Geschlechtliche und an die niedrigsten Verrichtungen des Leibes rührt, zieht ihn mächtig an und fesselt ihn mit fascinierender Kraft. Wenn er darüber spricht, und er thut es so häufig wie möglich, so schwelgt er mit der Wollust des Koprolalikers in den rohesten Ausdrücken und man sieht förmlich, wie ihm das Wasser im Munde zusammenläuft, wenn er ein recht saftiges Kloakenwort auf der Zunge hat. Ein richtiger Edelmann der „seltenen Empfindungen“, dieser ehrwürdige Greis!

„20. Januar. Beim Lesen des „Bürgerlichen Romans“ von Furetière bin ich erstaunt über die Originalität seiner Definition des Romans: der Roman ist nichts anderes als eine Prosadichtung.“

„29. Juli. In der Betäubung des Nachmittagsschläfchens giebt mir das Harken der Baumgänge die Empfindung, mit einem zahnlückigen Kamm gekämmt zu werden.“

Das sind Proben der Gedanken dieses Schulklassikers von Roger Marx' Gnade, der seine Eigenart rühmt und sie dankbar darauf zurückführt, daß er nichts liest.

Er verzeichnet in seinem Tagebuche nicht bloß seine eigenen genialen Einfälle, sondern auch das Beste aus den Gesprächen, die von Pariser Berühmtheiten vor ihm geführt werden. Er sagt selbst unter dem 3. Oktober: „Ja, in meinem Tagebuche habe ich alles Bemerkenswerte sammeln

wollen, was in der Unterhaltung verloren geht," und unter dem 20. Mai: „Es giebt nur noch Eins, was mich unterhält, anregt, packt: ein Gespräch unter befreundeten Schriftstellern, in der Erregung durch etwas Wein, den man bei Tische getrunken hat."

Sehen wir nun, was ihn anregt, unterhält u. s. w.

„7. Februar. Frau Forain (die Gattin des Zeichners) vertraute mir an, daß sie gegenwärtig die Malerei der Küche zuliebe verläßt; sie macht Nudeln wie niemand sonst; sie hat sich sogar zur Anfertigung von Gänseleber-Pastcten aufgeschwungen, mit einer Kruste, auf die sie Blumen mit Eidotter und Blätter, ich weiß nicht womit, malt: künstlerisches Backwerk."

„28. Februar. Stevens sprach in einer Ecke des Salons von dem schrecklichen Bier- und Schnapseinpumpen Courbets; er trocknete dreißig Glas Bier an einem Abend und nahm Absinthe, in welchen er das Wasser durch Weißwein ersetzte."

„1. Mai. Poictevin kommt zu mir, strahlend von seiner Niederkunft mit drei oder vier Beiwörtern, und bringt mir zum ersten Gruß folgenden Satz: „Das Zeichen des Kreuzes schreibt auf die menschliche Person die vier Hauptrichtungen des geistigen Raumes in der Windrose des menschlichen Geschicks." (Die Annahme würde naheliegen, daß Poictevin sich mit dem alten Goncourt einen unpassenden Scherz gemacht hat. Das ist kaum der Fall. Poictevin ist der Mann, einen solchen Satz ernsthaft vorzutragen, und Goncourt ist der Mann, ihn mit demselben Ernst zu würdigen.)

„12. Juni. Jean Lorrain sagte uns, das Tischgetränk der von ihren Soupers mit Krebsen in Sekt verbrannten

Kokotten sei heutzutage bei ihnen zu Hause ein Trank aus Behen- und Süßholzwurzel und noch etwas Erfrischendem und Blutreinigendem, was ich vergessen habe."

„2. April. Dieser sehr liebenswürdige Dr. Martin ist wirklich ein zartfühlender Mann. Ich habe ihn über Weiber, Schmöker und Küche reden hören; die Art, wie er von diesen Dingen spricht, läßt keinen Zweifel darüber, daß er ein ausgezeichneter Mensch ist."

Man muß sich hüten, nach den Gesprächen, die Goncourt anführt, die Sprechenden zu beurteilen. Sie sind für die Aufzeichnungen des großen Schriftstellers nicht verantwortlich. Im Laufe mehrerer Stunden, in der lebhaften Unterhaltung bei Tisch und im Salon kommt vielerlei zur Sprache. Goncourt hört aber nur zu, wenn von „Weibern, Schmökern und Küche" die Rede ist. Alles andere gleitet an ihm ab. Er hört es gar nicht, oder wenn er es hört, so versteht er es nicht. Wir haben dafür einen klassischen Zeugen. In einem früheren Bande seines Tagebuches führt er Ernst Renan sprechend vor und legt ihm so ungeheuerliche Eseleien in den Mund, daß selbst diesen mild spottenden Philosophen sein systematischer Gleichmut verließ und er sich mit tiefster Entrüstung gegen die Verleumdung Goncourts verwahrte.

Wo er von seinem Geschmack, seinen Träumen, seinen Lebensidealen spricht, da ist Goncourt eine ganze Welt.

„26. August. Mein ganzes Dasein ist im Suchen einer eigenartigen Ausschmückung des äußeren Schauplatzes meines Lebens vergangen. Einen Tag war es dies, einen anderen das. Vergangene Woche war es der Einkauf der Seide von Kleidern, welche von Frauen des achtzehnten Jahrhunderts getragen worden waren, um daraus Decken

für die Bücher jener Zeit zu machen, und immer derartige kleine Erfindungen, an die andere nicht denken. Und in den untergeordneten Dingen, die von nichtkünstlerischen Naturen verachtet werden, habe ich ebensoviel Einbildungskraft ausgegeben wie in meinen Büchern."

„26. Oktober. Mein Luftschloß wäre, eine Galerie zu haben wie die ungeheure Wandelhalle des Saint Lazare-Bahnhofes, mit Büchern ringsherum bis zur Brusthöhe, dann mit Glasschränken für Nippsachen bis über den Kopf. Ein Balkon die Wände entlang würde den ersten Stock bilden und mit drei Reihen Zeichnungen bedeckt sein; ein anderer Balkon wäre ein zweiter Stock und hätte bis zur Decke helle Tapeten des achtzehnten Jahrhunderts zu tragen. Und da möchte ich arbeiten, reiten, essen und schlafen; unten wäre es ein Wintergarten mit den hübschesten immergrünen Sträuchern und Carpeaux' „Vier Welttheilen" aus schönem weißem Stein in der Mitte."

„10. December. Dieses neue Licht, Gas, Petroleum, Elektrizität, dieses roh weiße, trocken umreißende Licht, wie grausam ist es im Vergleiche mit der sanften, milchigen Helle der Kerzen. Und wie gut das achtzehnte Jahrhundert die Nacht zu beleuchten verstanden hat, indem es die Haut des Weibes zärtlich zur Geltung brachte, indem es sie in ein gedämpftes und zerstreutes Glimmen eines Nachtlichtes tauchte, in der Einschließung einer crêmefarbenen Tapete, wo das Licht von der Wolle der hellen Stoffe aufgetrunken wird."

Es wäre noch viel in diesem Tagebuche aufzulesen; das kindliche Behagen, womit Goncourt jedes ihm gemachte Kompliment für die Weltgeschichte aufbewahrt, die ungeheure Wichtigkeit, mit der er seine Proben, seine Rollen-

besetzungen, seine ersten Aufführungen, seine regelmäßigen Durchfälle auf der Bühne behandelt, die riesenhaften Bären, die er sich von seinen Tischgenossen aufbinden läßt; aber ich denke, die gegebenen Proben genügen. Sie bilden das vollständige „Inventar einer Seele", wie Frau v. Suttner sagen würde. Diese Seele, die sich in ihren eigenen Worten vorgetragen hat, ist keines einzigen Gedankens fähig, der sich über die Standhöhe einer klatschenden Näherin erhebt. Sein Geschmack ist der einer Modistin, sein litterarischer Gesichtskreis der eines Ladengehilfen in einer Leihbibliothek mit Vorstadt-Kundschaft. Seine Welt sind seine eigenen Bücher und seine Bibelots. Er begreift nicht, daß die Menschheit ein anderes Interesse haben könne, als ihn oder über ihn zu lesen. Das Jahrhundert ist ihm ein Spiegel, der ihm einzig sein eigenes Gesicht zurückwirft. Und man glaube nicht, daß dies nur damals war, als der Mann das 73. Lebensjahr erreicht hatte. Der erste Band seines Tagebuches verkündet dieselbe Seele wie der neunte. Die Beschränktheit seiner Gedankenwelt, die Kinderei seines Fühlens, die Ungeheuerlichkeit seiner Selbstsucht sind nicht Greisenhaftigkeit, sie sind seine beständige wahrste Natur. Er war mit vierzig Jahren wie mit siebzig. Er war nie etwas anderes als eine Eitelkeit, ein Gesumm süßlicher, geschniegelter Wörtlein, ein Aushängeschild für einen Kramladen abgelegter Damensachen aus dem achtzehnten Jahrhundert.

Dieser Mann hat der Welt als großer Schriftsteller aufgemutzt werden können. Georg Brandes, dieser Ausrufer vor allen Jahrmarktbuden litterarischer Zahnbrecher der Gegenwart, hat ihm zu seinem Festmahle telegraphiert: „Alle skandinavischen Schriftsteller werden mit mir sein, wenn ich rufe: Ruhm dem bahnbrechenden Meister!" Goncourt

hat dem sinnlosen Gewäsch die Bahn gebrochen, das sich heute „écriture artiste“ nennt. Das ist Alles, was er gethan hat. Seine Bücher sind ein Denkmal tiefsten Nicht-verstehens einer großen Zeit und das abschreckendste Bei-spiel einer Litteratur, deren Quelle weder ein denkender Verstand, noch ein fühlendes Herz, sondern wichtigthuende Narretei ist.



IV

Anatole France

Anatole France, obschon Akademiker, ist ein sehr großes, frisches und lebendiges Talent. Ich sehe nicht, welcher unter den lebenden Franzosen, die zur genießlichen Kurzweil ihrer Zeitgenossen die Feder führen, ihm den ersten Rang streitig machen könnte. Wenn die Jugend ihn nicht einmütig zu ihrem Meister ausruft, so ist es nur, weil er nicht genug moralischen Ballast eingenommen hat. Ohne diese Beschwerung, die eine Verstärkung ist, bleibt man ein unstetiger Wellentänzer, dem der Vorsichtige sich nicht gerne anvertraut. Man gewinnt Beifall, selbst Bewunderung, doch keine Achtung.

Anatole France ist ein Schüler und Erbe Renans genannt worden. Man sollte sagen: ein Teilerbe. Dann wäre es richtig.

An der Anzahl der Diadochen ermißt man erst die Größe mancher Helden. Renans geistiger Besitz war überaus umfangreich und mannigfaltig. Als Gelehrter war er mit wenigen, als Schriftsteller mit niemand zu vergleichen. Als Forscher suchte er treu und mühsam die buchstäbliche Wahrheit der dem Menschensinn zugänglichen kleinen Thatsachen, welche die Stapelware der Gelehrsamkeit ausmachen. Als Denker verzichtete er darauf, eine bestimmte Antwort auf irgend eine der Grundfragen zu finden, die jenseits des

Wahrnehmbaren dunkeln, und er gefiel sich mit selbstsüchtigem Behagen darin, entgegengesetzte Möglichkeiten mit derselben scheinbaren Liebe und wundergleichen Kunst zu entwickeln und zu verteidigen. Man hat geleugnet, daß er auch nur eine einzige Überzeugung hatte, und aus seinen Werken ist in der That schwerlich zu beweisen, daß jene Leugner Unrecht haben. Er war immer Anwalt, nie Partei. Das, wofür er beruflich plaidierte, war nie seine eigene Angelegenheit. Man hatte die Vorstellung, daß er innerlich lächelte, wenn er beweisend und überredend für eine Behauptung eintrat. Diese geheime Erkenntnis, daß jede Wahrheit Schein, jede Lösung hinfällig ist, daß die Welt des Geistigen keine Pole hat und deshalb keinen zuverlässigen Kompaß kennen kann, bringt den Teufelszug in diese hohe Seele. Die Frommen täuschten sich nicht, als sie Schwefelduft an ihm witterten. Renans Denken ist eine Purpurlauge, die alles, was sie bespült, entzückend färbt und unfehlbar auflöst.

Das hat ihm Anatole France abzugucken gesucht, und häufig trifft er es wirklich. Gaston Paris, die beiden Darmesteter waren Renans Erben in der Philologie und Kritik. Ledrain meldet Ansprüche auf einen Anteil an dem exegetischen und religionsgeschichtlichen Vermächtnisse Renans an. Anatole France ist der Glückliche, an den der künstlerische Nachlaß des Meisters heimgefallen ist. Er hat seine feine, atlasähnlich in wechselnden Farben spielende Prosa und die unheimliche Skepsis mit dem grausamen Sphinxlächeln überkommen.

Aber freilich besteht ein Unterschied zwischen dem Meister und Jünger. Renan tritt mit seiner friedlichen, vergnügten Miene an die ewigen Angelegenheiten der Menschheit heran, an Gut und Böse, an Sinn und Zweck des Lebens, an Plan oder Planlosigkeit des Weltalls, und zeigt

mit einer spielenden Geschicklichkeit, die furchtbar ist, daß alles sich so oder anders verhalten kann, daß es im Grunde einerlei ist, ob es sich so oder anders verhält, und daß es wenig weise wäre, sich über das eine oder das entgegengesetzte Verhalten aufzuregen.

Darin ist Größe. Das ist der luciferische Menschenhochmut, der Himmel und Hölle vor den Richterstuhl seines Geistes fordert, beide verschüchtert, beide beherrscht und beide mit einer Faltung seiner Brauen zu vernichten droht. So hoch schwebt Anatole France nicht. Er flattert ganz unten. Er übt Renans oberste Richtergewalt an den kleinen und kleinsten Händeln der Endlichkeit. Er deckt die Nichtigkeit des weltlichen Ehrgeizes, der Jagd nach Ämtern und Würden, nach Auszeichnungen der Regierung und Einladungen gut gestellter Personen auf; das ist nicht sehr anstrengend; es ist etwas unverhältnismäßig, das trostlose Wort des Predigers: „Eitelkeit der Eitelkeiten!“ — eine unerbittlichere und grauenhaftere Höllenthor-Inschrift als die neun Verse Dantes — bei so kleinem Anlaß auszusprechen; und es ist nicht besonders vornehm, sich zu rühmen (denn darauf läuft es doch am Ende hinaus!), daß man geistig über Orden- und Titelfischern steht und die Indianer-Kriegslisten der Kämpfer ums Dasein, die Idyllen des Salon-Maulaffentums und die Trauerspiele der Eitelkeit gleichmäßig belächelt. An solchen hinfälligen Dingen aber erprobt Anatole France die hochadelige Methode Renans.

Ich greife aus der Reihe seiner Schöpfungen eine heraus, um seine Art an ihr zu kennzeichnen.

„L'Orme du Mail“ (etwa „Unter der Ulme des Promenadenplatzes“) ist in der Form ein Meisterwerk, wie selbst ein großes und reiches Schrifttum es nicht jedes Jahr

und vielleicht nicht alle fünf Jahre hervorbringt. Es in ein Fach einzureihen, hat seine Schwierigkeit. Anatole France selbst nennt es „Zeitgenössische Geschichte“, aber es ist nicht nach Romanmuster zugeschnitten. Es erzählt Hergänge, aber keinen Hergang. Wir lernen Menschen in der vollen Entwicklung ihres Lebens kennen, aber wie man als Lustreisender die Gesellschaft einer kleinen Stadt kennen lernt, in der man sich zufällig einige Tage lang aufhält. Wir sehen sie ihren gewöhnlichen Interessen nachgehen, die wir als nichtig beurteilen, weil sie nicht die unsrigen sind, und überraschen den Verlauf einiger Anekdoten, deren Anfang uns meistens und deren Ende uns immer unbekannt bleibt, aber auch gleichgiltig ist. Wollte man pedantisch sein, so könnte man nachweisen, daß Anatole Frances Buch sich an jene Reihe kecker Zwitterwerke anschließt, die von Theophrasts „Charakteren“ durch Lucians „Dialoge“, Herondas „Mimiamben“ und La Bruyères „Charaktere“ zu Henri Monniers „Auftritten aus dem Volksleben“ führt. Doch steht „L'Orme du Mail“ höher als alle seine Vorbilder und Muster, denn die Menschen darin sind menschlicher, die Begebenheiten unanzweifelbarer und die Wirkungen werden nicht durch derbe Absichtlichkeit, durch Possenreißermittel der Übertreibung und Verzerrung, sondern durch verborgenste Schalkhaftigkeit mit unerschütterlichem Unschuldsgesichte hervorgebracht.

Anatole France stellt uns die Gesellschaft eines typischen Departements-Hauptortes Frankreichs vor. Zuerst den Kardinal Erzbischof, einen unwissenden Heuchler, dessen Purpur die Gesinnungen eines liebedienerischen Lakaien deckt; dann den Präfekten, einen jüdischen Streber, der sich im Amte erhalten und von der guten Gesellschaft des Umganges gewürdigt werden will; den Gerichtsvorsitzenden, der

früher als Rechtsanwalt Gaunereien begangen hat und sich jetzt durch seine Kenntnis des Rechtes und seine Geschicklichkeit im Billardspiel auszeichnet; den Vorsteher des Priester-Seminars, der in der römischen Theologie gut Bescheid weiß, verbohrt ist wie ein Chinese und Weltfeindlichkeit mit neidischem Ehrgeiz angenehm vereinigt; den Professor der Rhetorik an diesem Seminar, einen labyrinthischen Leisetreter, der sich mit allerlei Gewissensvorbehalten auf den Hintertreppen der Präfektur ein Bistum erschleichen möchte; den Divisions-General, einen gehirnerweichten Kommißknopf; einen Professor der philosophischen Fakultät, dem das Leben in seiner Laufbahn und in seinen häuslichen Verhältnissen Enttäuschungen bereitet hat und der seine innere Bitterkeit in Welt- und Menschenverachtung veräußerlicht u. s. w.

Um von der vollendeten Kunst, mit der A. France seine Bildnisse malt, eine Vorstellung zu geben, genügen einige Züge, die ich anführen will; um sie in ihrem ganzen durchdringenden, subtilen Reize zu würdigen, muß man das Buch vom ersten bis zum letzten Worte lesen. Denn in dem meisterhaft knappen Werke ist alles sorgsam gefügt und jede Linie schmeichelt den Blick zur folgenden weiter, ohne ihn loszulassen.

Kardinal Erzbischof Charlot hätte die Bewerbung des Seminarvorstehers Abbé Lantaigne um ein Bistum „schon aus dem Grunde nicht unterstützt, weil er ihr Mißlingen voraussah. Se. Eminenz stellt sich nicht gern auf die Seite der Besiegten". Andererseits konnte er sich auch nicht gut gegen Abbé Lantaigne erklären, denn „er hatte einen Ruf von Tugend, Wissenschaft und Beredsamkeit. Kardinal Charlot aber, volkstümlich und sehr besorgt, sich die Meinung Aller zu versöhnen, verachtete die der anständigen Leute nicht".

Abbé Guitrel, der Nebenbuhler des Abbé Lantaigne, hatte als Geistlicher ausgezeichnete Regeln seines Verhaltens. „Eine von diesen war, Ärgernis zu vermeiden und lieber zu schweigen, als die Wahrheit dem Gespötte der Ungläubigen auszusetzen. Und da diese Vorsicht mit dem Hange seines Charakters zusammenfiel, so beobachtete er sie pünktlich.“

Abbé Lantaigne sagt dem Professor Bergeret, der mit geschichtlichen Gründen beweist, daß die heilige Katharina nie gelebt hat: „Das ist nicht sicher, und wenn selbst zufällig der geschichtliche Beweis geliefert wäre, so fiele er doch vor dem theologischen Beweise des Gegenteils in sich zusammen. Dieser Beweis geht aber aus den wunderbaren Erscheinungen der Heiligen hervor, die ihr ordentlicher Seelsorger festgestellt und der Papst feierlich anerkannt hat. Denn schließlich müssen doch in guter Logik die Wahrheiten wissenschaftlicher Art hinter Wahrheiten höherer Ordnung zurückstehen.“

Der Präfekt Herr Worms-Clavelin „war nicht leichtgläubig. Er betrachtete die Religionen lediglich vom Standpunkte der Verwaltung. Er hatte keinerlei Glauben von seinen Eltern geerbt, die jedem Aberglauben wie jeder Scholle fremd waren. Sein Geist hatte aus keiner Erde alte Nahrung gezogen. Er blieb leer, farblos und frei. Aus metaphysischem Unvermögen und aus einem Triebe, zu handeln und zu besitzen, hielt er sich an die greifbaren Wahrheiten und glaubte ehrlich, ein Positivist zu sein. Da er früher in den Kneipen von Montmartre mit politisierenden Chemikern Bier getrunken hatte, blieb ihm davon eine vertrauensvolle Achtung vor den naturwissenschaftlichen Methoden übrig, die er nun seinerseits in den Logen den freimaurerischen Schulmeistern rühmte. Er gefiel sich darin, seine politischen Ränke und seine Verwaltungskniffe

mit einem schönen Mäntelchen experimentaler Soziologie zu schmücken. Und er schätzte die Wissenschaft um so höher, je nützlicher sie ihm war."

Einige Aussprüche des Herrn Präfekten: „Wir können nicht dulden, daß man sagt, die Republik falle in den Schlamm. Ich gebe zu, es sind bedauerliche Handlungen begangen worden. Teilweise Änderungen empfehlen sich, namentlich in der Volksvertretung. Aber das Regierungssystem ist noch stark genug, Gott sei Dank, daß ich es unterstütze." „Dieser Abbé Lantaigne ist mit dem tadelnswertesten kirchlichen Geiste durchtränkt. Er ist böse auf mich. Was wirft er mir vor? Bin ich nicht genug duldsam, freisinnig? Habe ich nicht die Augen zugedrückt, als die Mönche und Schwestern allenthalben in die Klöster und Schulen zurückkehrten? Denn wenn wir zwar die wesentlichen Gesetze der Republik entschlossen aufrechthalten, so wenden wir sie doch kaum jemals an."

Herr Worms-Clavelin war Zuschauer aller Bestechungs-Angelegenheiten gewesen, „die immer wieder erstickt wurden und immer wieder hervorbrachen, zum großen Schaden des Parlaments und der öffentlichen Gewalten. Und dieses Schauspiel, das ihm natürlich schien, hatte seiner Seele ein tiefes Gefühl von Nachsicht eingeprägt, das er über alle seine Departements-Eingesessenen verbreitete. Ein Senator und zwei Abgeordnete des Departements standen unter strafgerichtlicher Verfolgung. Die einflußreichsten Persönlichkeiten der Partei, Ingenieure und Finanzleute, waren im Gefängnis oder auf der Flucht. Unter solchen Umständen genügte ihm die Anhänglichkeit der Bevölkerung an das republikanische Regierungssystem und er verlangte von ihr weder Eifer noch Achtung, die ihm selbst veraltete Gefühle und eitle Sinnbilder verschollener Zeiten schienen. Der

Geist der Bevölkerung war so gut, daß die beiden Abgeordneten, die in mehrere Finanzgeschichten verwickelt und vom Strafrichter verfolgt waren, dennoch ihren ganzen Einfluß in ihren Wahlkreisen bewahrt hatten."

Abbé Guitrel war sehr beliebt bei Frau Worms-Clavelin, „die in ihm die Seele, die Miene und beinahe das Geschlecht jener Trödlerinnen wiederfand, welche die begönnernden Freundinnen ihrer Jugend gewesen waren, in den schwierigen Zeiten von Batignolles und Place Clichy, als Noëmi Coblentz herangewachsen war und in der Winkelanwaltsstube ihres Vaters Isak, inmitten der Beschlagnahmen und polizeilichen Haussuchungen, zu welken begann. Eine dieser Altkleiderhändlerinnen, die von ihr viel hielt, Madame Vacherie, hatte zwischen ihr und einem jungen, thätigen und aussichtsvollen Doktor der Rechte, Herrn Theodor Worms-Clavelin, vermittelt. Er fand sie ernst und praktisch im Gebrauche, heiratete sie nach der Geburt ihrer Tochter Jeanne, und sie förderte ihn hinwieder gewandt im Amte. Abbé Guitrel war Madame Vacherie sehr ähnlich. Derselbe Blick, dieselbe Stimme, dieselbe Handbewegung. Diese Ähnlichkeit von guter Vorbedeutung hatte Madame Worms-Clavelin eine plötzliche Zuneigung eingeflößt. Übrigens hatte sie die katholische Geistlichkeit immer als eine der Gewalten dieser Welt geachtet."

Professor Bergeret „war nicht glücklich. Er hatte keinerlei Auszeichnung empfangen. Es ist wahr, er verachtete äußerliche Ehren. Aber er fühlte, daß es schöner gewesen wäre, sie zu verachten, indem er sie empfing."

Der Staatsanwalt a. D. Cassignol versichert ernst: „Während meiner langen Richterlaufbahn habe ich nie von einem strafgerichtlichen Irrtum Kenntnis gehabt."

Die fromme Gattin des Senators Laprat-Teulet ließ, als vom Senat die Erlaubnis zur Verfolgung ihres Mannes und einiger anderen Senatoren verlangt wurde, „in der Pfarrkirche zwei Opferkerzen vor der bemalten Bildsäule des heiligen Antonius anzünden, um von diesem großen Heiligen zu erlangen, daß ihrem Gatten die Einstellung der Verfolgung zugute komme. Die Sache nahm auch wirklich diesen Ausgang. Ein Jünger Gambettas, besaß Herr Laprat-Teulet kleine Papierchen, von denen er zu rechter Zeit dem Justizminister Photographieen geschickt hatte. Frau Laprat-Teulet ließ im Eifer ihrer Dankbarkeit an der Wand der Kapelle eine Marmorplatte mit dieser vom ehrwürdigen Pfarrer selbst verfaßten Inschrift anbringen: „Dem heiligen Antonius der Dank einer christlichen Gattin für eine unerhoffte Gunst."

Der Senator selbst sagt bei einer Gelegenheit: „Was mich betrifft, so kann ich nur an das Gute glauben. Wohin ich auch den Blick wende, überall sehe ich nur Tugend und Rechtschaffenheit. . . ."

Vom Gerichtsvorsitzenden Peloux, dem dunklen Ehrenmanne, der als Rechtsanwalt und Notar schlecht abgeschnitten hat, sagt ein boshafter Krittler: „Er ist ein geistreicher Mann, der den Abstand von seinem Armstuhl zur Bank der Angeklagten mißt."

Und so durch 336 Seiten. Das ganze Uhrwerk der französischen Gesellschaft wird mit ruhig und sicher arbeitenden Fingern geschickt zerlegt und der elende Zustand der Schundräder, der rostzerfressenen Feder, der abgenützten Schrauben, der gefälschten Rubine gezeigt. Niemals sind so furchtbare Anklagen gegen den Staat, die Regierung, die Einrichtungen und die Menschen in Frankreich erhoben

worden wie in dieser gedämpft und lächelnd erzählten Naturgeschichte eines Departements-Hauptortes. Alles ist verfault, alles ist niederträchtig und für die Galeeren reif, wenn man dem entzückend geistreichen Anatole France glauben soll: die Kirche ebenso wie das Heer, die Rechtspflege nicht weniger als die Verwaltung, der Unterricht ebenso wie der Handel und das Gewerbe. Die Menschen aller Rangstufen und jedes Geschlechts sind Gauner, deren Heuchelei ihre Nichtswürdigkeit, nicht aber ihre Trottelei verbergen kann. Und nachdem man dieses Ergebnis festgestellt hat, gelangt man unwillkürlich zu Folgerungen, die Anatole France wenig günstig sind. Man sagt sich: wenn die Schilderung nicht richtig ist, welchen Namen verdient der Mann, der sein Volk derart in den Grund und Boden hinein verleumdet? Und wenn sie richtig ist, welchen Namen verdient der Mann, der solche Zustände anmutig tändelnd und mit schalkhaftem Augenzwinkern darstellen kann?

So läßt ein Buch, dessen jede Seite ästhetischen Hochgenuß bereitet hat, zuletzt ein tiefes Mißbehagen als Schluß- und Gesamt-Eindruck zurück. Warum? Weil das einzige Kunstmittel, dessen Anatole France sich bedient, die Ironie ist. An ihm, der ein Meister ist, läßt sich am besten die Grenze der Leistungsfähigkeit dieses Werkzeuges erkennen. Nichts schmeichelt dem Leser so wie Ironie, nämlich die wahre, die feine, nicht die plump offensichtliche, denn sie nimmt ihn unter Komplimenten für seine geistige Überlegenheit in einen Geheimbund auf; sie macht ihn zum Genossen des Ironisten in einer eleusinischen Brüderschaft; sie ist eine Geheimsprache, die nur von Menschen völlig gleicher Gesinnung verstanden wird. Es ist klar, daß ich die Köstlichkeit des Ausspruches eines alten Richters: „Ich

habe nie von einem strafgerichtlichen Irrtum Kenntnis gehabt“ nicht würdigen kann, wenn ich nicht mit Anatole France die Voraussetzung teile, daß jeder Richter von seiner Unfehlbarkeit überzeugt ist, daß er nie zugiebt, ein in den Formen Rechtens gefälltes Urteil könne irrig sein, und daß er ewig dabei bleibt, jeder Guillotinierte habe Unrecht, auch wenn es nachträglich nörgelnden Zeitungsschreibern und anderen unberufenen Störenfrieden gelingen sollte, zu beweisen, daß man einem Unschuldigen den Kopf abgeschnitten hat. Aber die erste Wirkung der Ironie, die wesentlich nichts anderes ist als das nervöse Lachen gekitzelter Eitelkeit, stumpft sich rasch ab und es bleibt dann nur die zweite übrig: die eines aufrichtigen Mitleids mit dem Ironisten.

Denn um die durchdringende und zarte, kurz die ästhetisch vollkommene Ironie als Meister zu handhaben, muß man zwar ein überaus helläugiger und scharfhöriger Beobachter und kluger Kopf, aber auch ein Gemüt vom absoluten Nullpunkt der Temperatur sein. Solche Kältegrade setzen bekanntlich schlimmere Zerstörungen als die schrecklichsten Brandwunden. Die Voraussetzung der Ironie ist vollständiger Mangel an menschlicher Teilnahme für die Menschen und Dinge, die man ironisiert. Um ihre ganze Lächerlichkeit zu fühlen, um sie ohne das leiseste Zögern hervorzuheben und lehrend herumzuzeigen, muß man gegen sie unbedingt gleichgiltig sein. Man darf nicht die schwächste Regung von Nachsicht und Zuneigung fühlen; sie würde stören. Man darf nicht die demütigste Stimme eines Verteidigers menschlicher Hinfälligkeit in sich laut werden lassen; sie könnte die Schonungslosigkeit etwas unsicherer machen und dadurch die ästhetische Wirkung eines vollendeten Kunstwerkes beeinträchtigen. Aber ein solcher Richter, in

dessen Brust kein Herz schlägt und der dort oben auf seinem Lehnstuhl sitzt, um sich an den Armensünder-Mienen und Stammelreden der Angeklagten zu ergötzen, steht außerhalb der Menschheit. Er flößt uns Grauen ein. Wir empfinden seine Witzworte als Majestäts-Beleidigungen an unserer Gattung.

Das ist der große Unterschied zwischen der Ironie und dem Humor. Auch dieser sieht und zeigt alle Schwächen und Gebrechen, deren Erbe das Fleisch ist, aber er fühlt die Schmerzen und Sorgen mit, die er vom Standpunkte der Ewigkeit als nichtig beurteilt und darum drollig findet. Und wenn wir ihn als die höchste Form der künstlerischen Anschauung bewundern und lieben, so ist es, weil wir ihn als glorreichen Sieg des Geistes über den Stoff, der Einsicht über die Empfindung würdigen. Im Humoristen huldigen wir der Heldenseele, welche die Kraft hat, kaltblütig das eigene Leid zu beobachten, das Kleinliche und Hinfällige im eigenen Geschick nach seinem geringen Wert zu schätzen und über die unwillkürliche Gesichtsverzerrung beim eigenen Schmerz wie angesichts einer Hanswurstgrimasse zu lächeln. Die Heiterkeit des Ironisten ist kein Verdienst, denn sie ist die Folge von Unempfindlichkeit.

Man gebe uns Menschen, die sich ärgern und bös werden können. Man gebe uns Menschen, die heftig werden, augenrollen und fluchen. Die vornehmthuenden ästhetischen Gecken, die kühlen Philosophen der Wurstigkeit, die verachtenden Monokle-Masken finden einen solchen Biedermann, der ehrlicher Entrüstung fähig ist, äußerst untergeordnet und bedauerlich plebejisch. Aber wenn man 336 Seiten lang in Gesellschaft eines so überlegenen Geistes wie Anatole France über die erbärmliche Menschheit zu Gerichte gesessen hat, entdeckt man in sich Schätze von

Zärtlichkeit für den braven Tolpatsch, der sich noch aufregt — und man freut sich, daß der eisige Ironist Anatole France selbst inmitten der Gluthitze einer spätern Erregung seines Volkes warm werden konnte. Freilich, es hat vieler Wärmeeinheiten bedurft, um diese Erhitzung zu bewirken. Aber um wie viel schöner war auch der glühende Anatole France als der kalte.



V

Guy de Maupassant

Im Park Monceau steht ein Denkmal für Guy de Maupassant. Sein Urheber, Charles Verlet, ist ein ganz geschickter Techniker. Aber er hat Unrecht, seine Werke mitten in die Brandung des öffentlichen Lebens zu stellen. Es giebt Bildhauer, die den Sinn für das Denkmalhafte haben, andere, denen er vollständig abgeht, ohne daß sie darum unbegabt sein müssen. Gewisse spannenlange florentinische und venetianische Bronzen der gesegneten Zeit machen den Eindruck von Palladien, die den Hauptplatz einer Weltstadt beherrschen, in einer Verkleinerung gesehen, die das großartig Gebietende des Anblickes nicht beeinträchtigt. Andererseits giebt es massige Werke, welche die starke Vergrößerung von etwas ursprünglich Kleinem und klein Gewolltem scheinen. Es ist eine sonderbare Wirkung, in die sich ein Element von Komik mischt. Verlets Schöpfung gehört zu dieser Gattung. Es stellt ein Halbrundsofa dar, auf dem inmitten einer malerischen Unordnung von Kissen eine junge Dame in hingegossener Haltung träumt. Jeder Zug an ihr ist von geaichter Pariser Eleganz. Das gewellte Haupthaar fließt in der Anordnung des neuesten Stils von Lentheric. Die unter dem Kleidsaume hervorsehenden Füße sind mit gestickten und durchbrochen gemusterten Seidenstrümpfen bekleidet und in ausgeschnittene

Hausschuhe mit hohen Absätzen gefaßt. Das Kleid, eine Interieur-Robe, deren Einfachheit durch reichen Spitzenbesatz vornehm wird, ist am unteren Rande zu voller Entwickelung ausgebreitet und enthüllt einen bezaubernden Unterrock mit gesticktem und fein gefälteltem Saum. Diesen „dessous“ hat Verlet seine besondere Sorgfalt gewidmet, denn sie sind gleichsam der Schlüssel zum Verständnis der sinnbildlichen Bedeutung, die der Künstler seiner Frauengestalt und dem ganzen Denkmal gegeben haben möchte. Die schöne Pariserin mit den ausdrucksvollen „dessous“ und den geistreichen Schuhen hält in der schlaff herabhängenden linken Hand ein Buch, einen Roman. Es sind Gestalten von Guy de Maupassant, die sich vor ihrem ins Weite blickenden Auge verkörpern. Und hinter ihrem Sofa erhebt sich ein hoher Sockel, den eine Büste von Maupassant krönt. Diese ist von einer Ähnlichkeit, die ich erschreckend nenne. Das ist die niedrige Stirn, der fast wie beim Cro Magnon-Schädel hervortretende Augenbrauenbogen, die kurze, dicke Nase, der struppige Schnurrbart, der gemeine, roh sinnliche Mund, die Gesamterscheinung eines auf leichte Sonntagsabenteuer ausziehenden Unteroffiziers, die mich geradezu bestürzt machte, als ich Maupassant zum ersten- und einzigenmale sah. Dieser Kopf, den ich nicht weiter kennzeichnen will, scheint auf das Weib unter ihm zu starren; nicht auf den Roman, den er erdacht, nicht auf die Hand, die ihn hält; weiter weg, auf die beredten Fußspitzen und besonders auf die verheißungsvollen dessous. Das Werk Verlets ist eine Seite des Dekameron; es erzählt die Geschichte eines Unterrockes und seiner hypnotisierenden Wirkung auf einen Lüstling. Als Vorwurf für eine Meißener Porzellangruppe ist der Gedanke nicht übel und diese wäre im Nippesschranke gewisser Boudoirs durchaus an ihrem

Platze. Aber in Marmor, überlebensgroß, als Denkmal in einem öffentlichen Parke — nein, das ist wirklich nicht zu loben.

Jedes Denkmal, das mehr ist als das Erinnerungszeichen der persönlichen Zuneigung eines Einzelnen, ist notwendig ein Erzieher; denn weshalb würde man es vor die Augen der Menge hinstellen, wenn es nicht wäre, um Vorbild zu sein und Nachahmung zu wecken? Die Frage ist darum vor jedem öffentlichen Monument berechtigt: was soll es lehren?

Dem Bildhauer war vom Denkmalausschuß aufgegeben worden, nach seinem besten Vermögen Guy de Maupassant dem Volke lehrhaft vorzutragen. Er entledigte sich seiner Aufgabe, indem er den Gesamt-Eindruck verkörperte, den die Lebensarbeit seines Gegenstandes in ihm zurückgelassen hatte. Die Gruppe (ich bin nicht ganz sicher, ob man eine ganze Gestalt und eine Büste eine Gruppe nennen kann; mögen Schulfüchse mich richten!), die Gruppe im Park Monceau ist die Moral, die Verlet aus den Büchern von Maupassant gezogen hat. Eine mollige junge Dame, elegante Müßiggängerin, weise im Zeigen und Verbergen, unverkennbar leidenschaftliche Romanleserin, von ihrem Buche an dem einen Punkte richtig getroffen, aus dem nach Goethe „ihr ganzes Weh und Ach zu kurieren" ist — das ist Inhalt, Menschentum und Weltbild, die ein naiver und darum vielleicht besonders zuverlässiger Künstler aus den fünfundzwanzig Bänden des Schriftstellers ableiten konnte.

Was träumt die hübsche Träumerin? Es ist an sich nicht schwer, es zu erraten. Das Antlitz, das auf sie niederblickt, erleichtert es noch. Man kann sich darauf verlassen, daß ein Schnurrbart wie der der Büste in den Träumen eine große Rolle spielt. Junggesellenwohnung —

Nachmittags-Stelldichein — Bel Ami — mürrische Heimkehr zum langweiligen Gatten — das werden ungefähr die Bestandteile des Traumes sein.

Der Park Monceau hat ein besonderes Publikum. Er liegt in der Mitte der reichsten Stadtviertel und dient den eleganten Kindern dieser bevorzugten Gegend als Tummelplatz. Hier sieht man die aufgedonnertsten Ammen von Paris; hier zeigen sich zuerst die Damen im Alter von drei bis fünf Jahren in langen smaragdgrünsamtenen, pelzverbrämten Schauben von russischem Schnitt; hier wütet Kate Greenaway in Kleidung und Kopfbedeckung; hier lernen die kleinen Pariserinnen sich selbst bewundern, ihre Toilette mit der der anderen vergleichen, in jedem anderen Mädchen eine Nebenbuhlerin erkennen, die Anknüpfung der Spiel- und Plauderbeziehungen vom Geldwert des Anzuges und Schmuckes der Auszuzeichnenden abhängig machen, das Vermögen der Freundinnen nach der Stattlichkeit des Kindermädchens oder der Erzieherin schätzen. Diese Kinder der Auslese werden mit ihren flinken hellen Äuglein das neue Denkmal rasch bemerkt haben. Die schöne Dame aus geglättetem Marmelstein wird auf sie Eindruck machen. Ihrem gelehrigen Köpfchen wird es sich unverwischbar einprägen, wie man sitzen, wie das Kleid ausbreiten muß, um feine Strümpfe und einen wundervollen Unterrock zur Geltung zu bringen. Ihre Kinder-Einbildungskraft wird Richtung und ein Ideal empfangen: „Ach, wären wir doch schon groß, damit wir auch in solcher Toilette Romane lesen können, während ein Herr uns über die Schulter guckt!“ Wenn sie dann heranwachsen, werden sie ihre Aufmerksamkeit vermutlich von der schönen Dame auf die Büste übertragen und darüber nachzusinnen anfangen, wer der Herr sein mag, den man ihnen offenbar zur Be-

wunderung empfiehlt? Ihre Neugierde wird erwachen und sie werden Maupassant lesen. Ihre Mütter werden vielleicht Einspruch erheben. „Aber Mama hat sicher Unrecht. Ein Schriftsteller, dem man die Ehren eines öffentlichen Denkmals auf dem feinsten Kinderspielplatz der Hauptstadt zubilligt, wird doch einwandfrei sein.“ So werden sie die Geschichte von „Boule de Suif“ kennen lernen, einer Freudendirne, die sich während des Krieges in heldischer Vaterlandsliebe einem preußischen Offizier versagt, obschon er bereit ist, sich in der korrektesten Weise erkenntlich zu zeigen, während anständig sein wollende Bürger der regelrechten Gesellschaft ihr das Opfer zumuten; sie werden durch „La Maison Tellier“ mit den Einrichtungen und Sitten gewisser Anstalten bekannt gemacht werden, die es in Wien seit der großen Kaiserin Maria Theresia nicht giebt; „Pierre et Jean“ wird sie in die Seelenzustände einer wackeren Dame einweihen, die ihr Lebenlang mit dem Gatten und dem Andern friedlich gewirtschaftet hat, um dann auf ihre alten Tage durch das indiskrete Vermächtnis des dankbar sein wollenden Andern allerlei Unannehmlichkeiten ausgesetzt zu werden; „Bel Ami“ wird ihnen die Augen über die Bedeutung eines wohlgebildeten und kräftigen Schnurrbarts für das Fortkommen eines im übrigen gänzlich nichtssagenden jungen Mannes öffnen und ihnen wertvolle Winke geben, wie eine reife Bankiersgattin sich in der Schäferstunde mit einem viel jüngeren Liebhaber nicht benehmen soll; zahlreiche kleine Geschichten werden ihnen zeigen, daß zärtliche Verwandte bereit sind, an einander Meuchelmord zu üben, wenn es zur Erbteilung kommt; daß man eine Berufssünderin und doch zugleich eine ausgezeichnete Tochter des Vaterlandes sein kann; daß junge Damen der mittleren Gesellschaft sich bei einem Ausflug mit dem Bräutigam

unbedenklich einem fremden Herrn preisgeben, wenn er ein muskelkräftiger Ruderer ist und sie sicher sind, ihm im Leben nie wieder zu begegnen u. s. w. Und neben dieser Hauptwissenschaft werden sie im Laufe ihres Studiums noch eine Menge Nebenkenntnisse erwerben, die gleichfalls von großem praktischem Werthe sind.

Die sinnigeren unter den weißen Täubchen, die das Denkmal im Park Monceau anregen wird, sich der geistigen Führung Maupassants anzuvertrauen, werden vielleicht erstaunt sein, die Welt bloß aus Freudendirnen verschiedener Qualität, aus Schürzenjägern und aus Galgenvögeln im Allgemeinen bestehen zu sehen, und in der Unschuld ihres jungen Herzens, das sich selbst von verbrecherischen Neigungen frei weiß, werden sie vielleicht zu zweifeln anfangen, ob denn ihr Lehrer ihnen über die Menschen, ihre Beweggründe und Ziele auch wirklich die Wahrheit sage. Sollten sie sich dann in ihrem Wissensdrange nach Bürgen für die Vertrauenswürdigkeit Maupassants umsehen wollen, so seien ihnen die angesehenen Männer empfohlen, die bei der Enthüllung des Denkmals Lobreden auf den Schriftsteller hielten, den es auszeichnet. Herr Henri Roujon versicherte, Maupassants Erzählungen seien „wahr wie die ewige Wahrheit und durchtränkt von Menschlichkeit“, und er fügte hinzu: „Guy de Maupassant ist nicht bloß ein Name mehr, der in die Martyrologie der Kunst einzuschreiben ist, er ist auch eine neue Zeile, die im Pantheon des Dichterruhmes in Goldlettern eingemeißelt werden soll.“ Und Emil Zola bezeugte: „Maupassant ist die Gesundheit und Kraft unserer Rasse. Ach, welche Wonne, endlich einen von den Unsrigen zu verherrlichen, einen Lateiner mit gutem, hellem und solidem Kopfe, einen Erbauer schöner Sätze, die glänzen wie Gold und rein sind wie Diamanten!“ Zwar ist dieser

„gute, helle und solide Kopf“, wie alle Welt weiß, in einer Irrenanstalt dem fürchterlichsten Schicksal erlegen, aber wenn Zola versichert, daß der unglückliche Paralytiker die „Gesundheit und Kraft der Rasse“ ist, so wird er es ja wohl wissen, denn wo gäbe es einen besseren Sachverständigen für Gesundheit und namentlich für Diamantreinheit als den Verfasser von „Nana“ und „Pot-Bouille“!

Es wäre unverständig, Maupassant gewisse schriftstellerische Eigenschaften abzusprechen. Er hat eine scharfe und helle Anschauung der Äußerlichkeiten und was er im Geiste so nah, so deutlich und so voll belichtet sieht, das drückt er ebenso lichtvoll und deutlich aus. Aber welche Anblicke sind es, die ihn in der Welterscheinung einzig anziehen, ja die er überhaupt bloß wahrnimmt? Ausschließlich die des Geschlechtslebens in seinen niedrigsten Formen. Die unverfälscht, unvermenschlicht tierische Sinnlichkeit, die jede seiner Geschichten heizt, macht auf unwissende und oberflächliche Beurteiler den Eindruck urwüchsiger Kraft und derber Lebensfülle. Der Psychiater erkennt in ihr die Offenbarung eines tief kranken Erotismus, der diesen bedauernswürdigen Geist immer beherrscht hat. Maupassant war als Geisteskranker geboren. Der offenkundige Irrsinn, in dem er endete, ist nur das Schlußkapitel eines düstern pathologischen Romans, dessen Anfänge in seine Erblichkeitsverhältnisse zurückreichen. Die Intensität seiner Anschauung, die auf einen einzigen Gegenstand gerichtet war, ist ein Krankheitsanzeichen, das dem Kundigen sehr früh den Geisteszustand Maupassants enthüllte. Unter den Flachköpfen, die um den Unglücklichen herumschwatzen, ist es zu einem hundertmal wiederholten Gemeinplatze geworden, daß sein Wahnsinn sich zuerst in der Novelle „Le Horla“ offenbarte, welche die Delirien eines an Angst- und Verfolgungswahnsinn

leidenden Kranken mit unheimlicher Echtheit schildert. Das ist bare Unwissenheit. Auch jede andere Arbeit von Maupassant beschreibt Krankheitszustände, nur sind es nicht Angst- und Verfolgungswahnsinn, sondern heftige Erregungszustände in der Sexualsphäre. Was Maupassant seit seiner allerersten Novelle, der oben erwähnten „Boule de Suif", bei mir anregte, das war niemals eine Kritik, sondern immer eine Diagnose.

Unsittlich kann ich Maupassant von meinem Standpunkt eines Arztes nicht nennen; wer nicht oder nur beschränkt zurechnungsfähig ist, der ist auch nicht strafmündig; das Weltbild konnte sich im zerrütteten Gehirn des Beklagenswerten nicht anders spiegeln, als es die Verfassung des Organs zuließ. Die Werke Maupassants sind kein Gegenstand für die Betrachtung des Moralisten und Philosophen; wohl aber ist dieser zuständig für die Beurteilung des Welterfolges jener Werke und des Ruhmes ihres Verfassers, eines Ruhmes, der vom Denkmal im Park Monceau nunmehr steinern beurkundet wird.

Die Völker Europas rühmen sich, christlich zu sein. In allen Äußerlichkeiten sind sie es ja auch. Aber wo ihre wirklichen Gesinnungen sich unbewußt offenbaren, da sieht man mit einem an Verblüffung grenzenden Staunen, daß das Christentum in tausend- bis achtzehnhundertjähriger amtlicher Herrschaft in ihre Seelen kaum eine Spur einzudrücken vermocht hat. Die zwei Grundgedanken des Christentums sind Liebe zum Nächsten, selbst zum Feinde, und Abtötung des Fleisches, untheologisch gesprochen Beherrschung der organischen Triebe mittels der inhibierenden Kraft der urteilenden Hirnzentren. Wie das Gebot der Nächstenliebe von den christlichen Völkern erfüllt wird, das lasse ich heute außerhalb meiner Erörterung. Näheres

darüber mag beim Grafen Leo Tolstoi und bei der Baronin Bertha v. Suttner eingesehen werden. Ich möchte hier nur bei dem zweiten ethischen Grundgedanken des Christentums verweilen.

Das Christentum ist, so weit das Verhältnis des vom Urteil geleiteten bewußten Willens zu den organischen Antrieben des Menschen in Betracht kommt, die zur Glaubenslehre erhobene Philosophie der Stoa. Der eigentliche Vorläufer Christi, der wirkliche Täufer, war der große, düstere Zenon. Sein System der sittlichen Selbstbefriedigung durch Pflichterfüllung unter Verachtung der Lust- und Unlustgefühle fand Verständnis bei einer winzigen Auslese edler Griechen und fester Römer, aber in Affekt wurde es nur von einem Volke übersetzt: dem jüdischen. Instinktiv waren die Juden immer Asketiker; unbewußt, nach Anlage und Neigung, waren sie Stoiker lange vor der Stoa; sie übten die Ethik des Zenon als etwas, das ihnen natürlich war, und ihre besten Männer empfanden es immer als eine krankhafte Störung in ihrem Volksleben, wenn sie der Verführung der Sinne erlagen. Durch die zenonische Philosophie wurde, was bis dahin bloßer Trieb war, den Juden zum Bewußtsein verdeutlicht. Daher die Begeisterung, mit der sie das System des hochsinnigen Cyprioten aufnahmen und die, um nur ein Beispiel anzuführen, in jeder Zeile des jüdisch fühlenden und hellenisch denkenden Philon von Alexandrien bebt. So sehr fühlten sich die Juden als das Volk der Stoa und bloß der Stoa, daß sie mit rührend drolligem Partei-Fanatismus die gegnerische Schule Epikurs als persönliche Feinde empfanden und daß noch heute bei den unwissendsten Juden Ost-Europas der Name des feinen, vielverkannten Attikers als ein schmachvolles Schimpfwort lebendig geblieben ist. Der weltbedeutendste

Sohn, den das jüdische Volk geboren hat, Jesus Christus, gab dem sittlichen Lehrinhalt der Stoa die Weihe der Mystik, er wurde ein Teil der göttlichen Offenbarung, ein Satz der Heilslehre, ein Pfeiler der Kirche, und die Völker, die sich dem Christentum zuwendeten, hatten sich grundsätzlich diesem zum Dogma geheiligten Lehrinhalt der Stoa zu unterwerfen.

Aber sie nahmen bei jeder Gelegenheit ihre Revanche für den Zwang, den ihr Bekenntnis ihnen auferlegte. Ich spreche hier nicht von dem geregelten, anschlagmäßigen, periodischen Rückfall in den Fleischesdienst des Heidentums, den der Karneval darstellt. Ich spreche auch nicht von den Gefühlen, Anschauungen und Gewohnheiten des Pöbels, bei dem man ohnehin kein Verständnis für den feinsten sittlich-geistigen Inhalt des Christentums voraussetzen wird. Ich spreche ausdrücklich von den Gebildetsten der christlichen Völker, von den oberen Zehntausend ihres Geisteslebens, von jenen, deren Entwicklung für ein esoterisches Christentum wohl ausreichen würde. Dieser Adel der christlichen Völker hat die Herrschaft der Stoa und Nazareths immer nur mit geheimem Zähneknirschen geduldet und wo er irgend eine Verkleidung fand, in der sein ursprüngliches und unausrottbares Heidentum nicht auf den ersten Blick von den Wächtern der christlichen Kirchen erkannt werden mußte, da brach er in dieser Maske ungestüm aus dem Banne einer Sittenlehre aus, die seinem eigensten, innersten Wesen ewig fremd geblieben ist.

Die Zeitabschnitte und Bevölkerungsgruppen, in welchen die christliche Ethik der Selbstbemeisterung und Abkehr von Sinnenlust wirkliches Gefühl und Triebkraft der Lebensführung geworden war, sind an den Fingern zu zählen. Die herrlichen Puritaner und frühesten Hugenotten, die

Jansenisten, die Mennoniten und Herrnhuter sind die einzigen Beispiele, die ich kenne. Die Schöngeister haben sie immer verleumdet, begeifert und verhöhnt, denn sie sind sich darüber klar, daß das hohe Menschentum, das diese Sekten vertreten, eine vernichtende Entlarvung und Verurteilung ihrer Unchristlichkeit ist. Die Schwarmrotten der Geißeler und anderen Selbstquäler darf man mit jenen echt christlichen Stoikern nicht verwechseln, denn sie handelten in epidemischem Wahnsinn, der in der Form eines besonderen Sadismus tobte, und in ihrer scheinbaren Fleischabtötung herrschte thatsächlich ekstatische Wollust vor.

Welch ein Jubel brach bei den Gebildeten aller christlichen Völker jedesmal aus, wenn die Gedankenströmungen der Zeit sich vom christlichen Ideal entfernten und zur heidnischen Ungebundenheit zurücktrieben! So wurde die Renaissance, so das „Evangelium der Leidenschaft“ Rousseaus und der ersten Romantiker mit Begeisterung als eine Befreiung von unleidlichem Zwange begrüßt. In dieser Begeisterung lag das dreiste Bekenntnis, daß die Gebildeten das Christentum als eine fremde Tyrannis betrachteten und für die Erlösung von ihr überschwänglich dankbar waren.

Wie viele wirkliche Christen giebt es unter den allergrößten Geistern, welche die christlichen Völker hervorgebracht haben? Von den Heiligen der Kirche sei hier abgesehen. Ich denke an die führenden Gestalten der Sittengeschichte, Wissenschaft und Kunst. Savonarola war ein Christ. Er wurde auch dafür verbrannt. Dante war es vielleicht, obschon dazu mancherlei zu sagen wäre. Milton war es gewiß; er ist eben der Vertreter der wunderbaren Geistesbewegung des Puritanismus in der Weltdichtung. Spinoza darf ich nicht anführen; er ist Semite und ihm ist, wie

ich gezeigt habe, die stoisch-nazarenische Ethik organisch. Goethe wird ein Heide genannt. Man verleumdet ihn. Freilich, wer das Verhältnis eines Mannes zum Katechismus einer bestimmten Kirche als Maß seines Christentums anwendet, der wird Goethe das Christentum absprechen. Mit einer so roh äußerlichen Betrachtungsweise möchte ich nicht rechten. Wer aber bis zum Wesen vorzudringen vermag, der wird erkennen, daß Goethe der echteste Christ ist, den die deutsche Dichtung bis heute hervorgebracht hat. Die katholisch gefärbte Mystik im zweiten Teile des „Faust" nehme ich nicht als Argument für mich in Anspruch, ebensowenig wie ich die Scherze der „fingernden Hand" in den „Römischen Elegien" als Argument gegen mich gelten lasse. Ich habe den innersten Kern der Weltanschauung Goethes im Auge, aus dem alle künstlerische Gestalt bei ihm hervorgekeimt ist. Wer sein Verhältnis zur Liebe so tragisch nimmt wie Werther und der Verführer Gretchens, für wen der Ehebruch die tiefen sittlichen Beziehungen der „Wahlverwandtschaften" hat, der steht ganz auf dem Boden der Stoa und des Christentums. Es ist kein Zufall, daß Goethe Spinoza mehr als jeden andern Philosophen verehrte! Sein großer Zeitgenosse Kant war ein ebenso guter Christ wie er. Der kategorische Imperativ ist modernisierter Zenon; er ist das Christlichste, was die spekulative Philosophie überhaupt hervorgebracht hat.

Die große Seltenheit dieser Ausnahmegestalten zeigt, wie wenig verbreitet ihre Ethik unter denen ist, die sich Christen nennen. Die Zuneigung der angeblichen Christen wendet sich mit der unfehlbaren Sicherheit eines Naturtriebes immer denen zu, die sich gegen die christliche Ethik, gegen den Pflichtbegriff, gegen die Selbstzucht empören. Die einzige Bedingung ist, daß es in etwas raffinierter Form

geschehe. Wenn Sinnlichkeit geschmacklos, als derbe Pornographie auftritt, so wird sie von den Gebildeten abgelehnt. Denn die Deckschichte von Christentum hat immerhin genug Oberflächenspannung, um das Geständnis des Behagens am ungeschminkt Tierischen niederzuhalten. Sowie aber der Vorwand der Kunst gebraucht werden kann, sowie es möglich ist, die Freude an der Unzucht für die Würdigung künstlerischer Formvorzüge auszugeben, überlassen die Gebildeten sich rückhaltlos der Anziehung, die hinter der ästhetischen Hülle der heidnisch sinnliche Inhalt auf sie übt. Dies ist die einzige, aber erschöpfende Erklärung der drei glänzendsten Schriftstellerschicksale unserer Zeit. Guy de Maupassant, Gabriel d'Annunzio, Pierre Louys haben fast mit einem Schlag einen weltbekannten Namen erlangt. Maupassant ist unvergleichlich der bedeutendste unter ihnen, aber auch er übt seine unleugbare Darstellungskraft im Engsten und Plattesten. D'Annunzio ist der unleidlichste Deklamator, der mir im ganzen Weltschrifttum bekannt ist, ein verspäteter Gongora-Schüler, dessen gewundene, süßelnde Schönrednerei an Gedankenöde, Salontenor-Ziererei und Vornehmthuerei ihresgleichen nicht hat. Pierre Louys tritt in die Fußstapfen d'Annunzios und seine „Aphrodite" ist ein hellenisch übertünchter Abklatsch von „Piacere" und „Le Vergine delle Roccie", mit demselben ästhetischen Snobismus, demselben Pseudo-Aristokratismus und derselben schwulstigen Rhetorik, nur ohne Zuthat von Mystik. Aber alle drei haben das Wesentliche mit einander gemein, daß sie Aufrührer gegen die Sittenlehre der Stoa und des Christentums sind, daß sie die Wollust verherrlichen und die Unterwerfung des Verstandes unter alle Launen der Sinne predigen, und das sicherte ihnen den Welterfolg, den ungleich größere Künstler unter den Zeitgenossen nicht ge-

funden haben, weil sie keine Priester des Astarte-Dienstes sind. Von Ferdinand Fabre, dessen Anschauung noch intensiver ist als die Maupassants, von Fogazzaro, dem großen Landsmanne d'Annunzios, dem edelsten Prosa-Epiker des Italiens der Gegenwart, von Estaunié, dessen Roman „L'Empreinte" eine künstlerische Offenbarung ist, schwatzt keiner der Litteratur-Gigerl, die in der Presse beider Welten ästhetisches Süßholz raspeln. Ich führe absichtlich drei Erscheinungen an, die mit Guy de Maupassant, d'Annunzio und Louys äußerlich vergleichbar sind. Das Begeisterungs-geschnatter gilt nur diesen drei Schriftstellern, denn sie befriedigen die unchristlichen Instinkte der gebildeten Scheinchristen.

Je mehr Thatsachen der Sittengeschichte und Völkerpsychologie mir bekannt werden, um so stärker wird in mir die Vermutung, daß Religion und Ethik (beide sind in gewissem Sinne eins) nur der Rasse, die sie aus sich heraus entwickelt hat, natürlich sind, jeder anderen Rasse aber ewig fremd bleiben. Ich glaube, daß Religion kein Ausfuhrartikel sein kann. Jede Missionsthätigkeit ist ein frommer, edler Irrtum. Individuen mögen sich der Glaubens- und Sittlichkeitslehre eines andern Volkes als des ihrigen wahlverwandt fühlen. Die Masse der Völker aber nimmt höchstens Äußerlichkeiten einer ihnen aus der Fremde zugetragenen Religion an. Eine innere Bekehrung zu ethischen Idealen, die in einer anderen Volksseele erwachsen sind, giebt es nicht.



VI

„Die Entwurzelten“ von Barrès

Werke, die sich nicht klassifizieren lassen, fesseln mich von jeher am meisten. Einmal weil sie sich von dem, was in jeder Kunst das Schlimmste ist, entfernen: von einem banalen Massentypus; und dann wegen eines, ich fürchte: etwas boshaften, Gefühls bei der Vorstellung der Verwirrung und Ratlosigkeit aller Etikettenkleber unter den Lesern und Kritikern, die unter ihren fertig vorgedruckten und gummierten Zettelchen keines finden, das auf den gehörnten und geflügelten Zwitter paßt. Es ist sehr verständlich, daß jedes Werk dieser Art von den meisten Leuten als Störung, fast als grober Unfug empfunden wird. Es fordert sorgfältige und selbständige Prüfung. Man muß sich ein Urteil darüber bilden, ob die unbekannte Mischform der Anfang oder das Ende einer Entwickelungsreihe ist. Denn was aus der Art schlägt, das kann ebenso gut das erste Auftreten eines neuen Typus mit einer Fülle von Lebenskeimen wie eine Mißgeburt ohne Lebensfähigkeit sein und Verwechslungen sind nicht immer leicht zu vermeiden, doch immer beschämend.

„Die Entwurzelten“ („Les déracinés“) von Maurice Barrès sind eines dieser Bücher, die man nicht recht in die aufnahmebereiten Fächer einordnen kann. Der Verfasser nennt sie einen Roman. Die meisten Leser werden diese

Bezeichnung indes wohl als eine Irreführung betrachten. Allerdings wird in diesem Buche eine Fabel erzählt, die von mehr oder minder frei erfundenen Menschen erlebt und gewirkt wird. Der Gang der Geschichte wird jedoch jeden Augenblick durch Betrachtungen des Verfassers aufgehalten, deren manche Ton und Umfang eines regelrechten Essai annehmen und so weit auseinander liegende Dinge behandeln wie „Loyola und der Geist des Jesuiten-Ordens“ und „Das Verhältnis des Individuums zur Gesamtheit in einem Sinnbilde dargestellt von Hippolyte Taine“, und mitten zwischen den Gestalten der Einbildungskraft des Verfassers erscheinen allbekannte Zeitgenossen, die teils mit Namen genannt, teils so deutlich bezeichnet sind, daß man sie nicht verkennen kann. Unwirkliche Auftritte wechseln ab mit der Lebensgeschichte und Kennzeichnung des entgleisten Politikers Portalis, ehemaligen Herausgebers des XIXème siècle, der Schilderung eines Gastmahls bei Baron Jacques Reinach, Anekdoten von Gambetta oder einem Berichte über Victor Hugos Leichenbegängnis in der mystisch-philosophischen Reportermanier des Vicomte Melchior de Vogüé, und diese Abschweifungen eines überlegen urteilenden, boshaften Beobachters in die Tageschronik sind nicht das wenigst Bemerkenswerte in dem Buche.

Neu ist dieses Gemisch von Fabel und Betrachtung freilich nicht. Aber was ist denn überhaupt neu? Dem Unwissenden alles. Dem, der sich umgethan hat, kaum irgend etwas. Die Anfänge der Prosadichtung zeigen diese Form. Das morgenländische Schrifttum ist auf dieser ersten Entwicklungsstufe stehen geblieben. In den indischen, persischen, chinesischen Unterhaltungsschriften schlingen sich Episches und Moralisches durcheinander und der Verfasser unterbricht in kurzen Abständen seine Erzählung, um dem Leser deren er-

baulichen und belehrenden Sinn zu erklären. Die europäische Prosadichtung ist zu einer höheren Ausbildung gelangt. Sie hat diese eingestreuten Betrachtungen wie Grannen und Spreu ausgeschieden. Vollkommenere Zeichenkunst hat das Spruchband im Munde der Personen überflüssig gemacht und der Leser ist zu einem feinern Verständnisse erzogen, das ihm gestattet, selbst zu erkennen, was die Geschichte lehrt, sofern sie klar und lebendig erzählt ist. Es ist also kein Fortschritt, sondern ein Rückschlag, wenn Barrès in seinem Roman eine volle Ladung Essais einschifft, man weiß nicht ob als Ballast oder als Fracht.

Dagegen scheint der andere Zug, die Einfügung zeitgenössischer Wirklichkeit, menschlicher und sachlicher, in das Ersonnene nicht atavistisch und wird sich vielleicht als berechtigt Anerkennung erringen, allerdings mit einer Einschränkung, auf die im nächsten Kapitel hingewiesen werden soll. „Dichtung und Wahrheit" flocht Goethe in einander, als er sich und seine Zeit erzählen wollte. Alle lebendigen Talente der epischen Kunst haben ihre Aufgabe nach diesem Vorbilde erfaßt. Sie holten sich ihren Baustoff aus den Steinbrüchen und Forstschlägen des Selbstgeschauten und nur der Bauplan war ihre Erfindung. Abirrungen vom Wege sind der „Schlüsselroman", der „Roman à clé", der in der Regel bei der unkünstlerischen Anekdote verweilt und das seichte Five-o'clock-Wohlgefallen an Klatsch mit dem würdigen Interesse an menschlicher Wahrheit verwechselt, ferner der angeblich zeitgeschichtliche Roman nach Gregor Samarowscher Art, der Kartenkönige und Coeurdamen, wie ein Weißbierkeller-Skatspieler sie sich vorstellt, mit dem Namen von Herrschern und Staatsmännern der Gegenwart versieht und sie in einer Jahrmarkt-Wachsfigurenbude den naiven Gaffern zeigt. Freilich nehmen methodische Geister an dem

Gemisch von Wirklichem und Erfundenem Anstoß. Sie wollen reinliche Scheidung zwischen Geschichtschreibung und spielender Künstlerlaune. Es erregt Unlustgefühle in ihnen, daß sie nicht deutlich erkennen können, wo in dem Gewebe das haltbare, zuverlässige Garn der Thatsachen in flimmerndes Mondlicht verläuft, das nur den Schein von Stofflichkeit vorgaukelt. Aber alle diese Einwände können gegen die ganze Gattung der Geschichtsromane erhoben werden. Wenn Felix Dahn von Gothen und Franken, wenn Georg Ebers von Egyptern und Römern Einzelgeschicke erzählt, wenn, näher zu uns, Willibald Alexis Bilder aus der Zeit des Kurfürsten Joachim II. oder des Königs Friedrich Wilhelm III. und Napoleons entrollt, was thun sie anderes, als um geschichtliche Gestalten erfundene, um thatsächliche Vorgänge frei hinzugefügte gruppieren? Ganz dasselbe thut Barrès in den „Entwurzelten". Gambetta und Portalis sind allerdings weniger pathetische Persönlichkeiten als Sesostris, Ptolemäus oder Alarich, aber sie sind wahrscheinlich naturgetreuer geschildert als jene Eroberer und Herrscher von den Romandichtern, die deren Mumien zu Farben verreiben, um damit ihre Geschichtsbilder zn malen. „Die Entwurzelten" sind ein Versuch, die Methode des historischen Romans auf die unmittelbare Gegenwart anzuwenden. In dieser Formel ist die Stärke und die Schwäche des Buches angegeben.

Maurice Barrès ist eine eigentümliche Schriftsteller-Erscheinung. Die Fähigkeit des gefälligen und lichtvollen Ausdruckes wird man ihm nicht abstreiten können, so sehr auch Ziererei und Originalitätssucht, die über keine entsprechende Kraft verfügt, seinen Vortrag häufig entwerten. Aber was immer wieder tiefes Mißtrauen gegen ihn erweckt, das ist sein Mangel an Überzeugungen. An ihm ist nichts

echt als die Eitelkeit — oder seien wir nachsichtiger: der Ehrgeiz. Er will gehört und gesehen sein. Er will um jeden Preis gelten. Das ist sein gutes Recht, das Recht jeder selbstbewußten Persönlichkeit. Aber er strebt nach Ruhm mit wenig vornehmen Mitteln. Wenn Alcibiades nur seinem Hunde den Schwanz abgeschnitten hätte, würde Plutarch ihn nicht kennen. Barrès ist bis jetzt beim Hundeschwanz-Abschneiden stehen geblieben. Seinen Sieg von Abydos soll er erst noch gewinnen. Seit seinem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit war Barrès ein Dandy jeder politischen und ästhetischen Tagesmode, manchmal mit Eleganz, häufiger mit karikaturaler Übertreibung. Er war der Reihe nach ein Stutzer des Dekadententums, des Anarchismus, der Leugnung von Sitte und Gesetz, des Boulangismus, Antisemitismus und Chauvinismus. Er begann als dreister Anwalt des zügellosesten Individualismus („Unter dem Auge der Barbaren"), schritt zu einer aristokatisch thuenden, doch in Wirklichkeit unsagbar pöbelhaften Verherrlichung der niedrigsten Sinnlichkeit („Der Garten der Berenice") und zu einem verbrecherisch ich-süchtigen Anarchismus („Der Feind der Gesetze"), um jetzt bei einem maßlosen Lobe der Vaterlandsliebe in ihrer engsten, philiströsesten Form, als beschränkter, fremdenfeindlicher Autochthonismus, anzulangen. Der gesellschaftfeindliche Saulus hat sich zum Paulus der Staatsraison bekehrt. Vielleicht, weil er hofft, daß seine Straße nach Damaskus in ihrer Verlängerung zum Palais Bourbon führt? Er, dessen Subjektivismus keine Einschränkung anerkannte, gesteht in den „Entwurzelten" der Persönlichkeit gar kein Recht mehr zu, sondern läßt sie nur als allseitig streng gebundene, unterwürfige Dienerin der Gesamtheit gelten. Das selbstherrliche Individuum, frei von jeder Rücksicht und sein eigener Zweck, wird zu einer

unselbständigen Zelle im Gesellschafts-Organismus, die nicht für sich, sondern für den Organismus arbeitet und sofort umkommt, wenn sie aus ihrem organischen Verbande gerissen wird.

Denn das ist die These der „Entwurzelten". Der Mensch ist ein Gesellschaftstier. Nur in seiner gewohnten, angestammten Umgebung entwickelt er sich zu voller Blüte und Frucht. Seine örtlichen Besonderheiten, auch wenn es Vorurteile und fehlerhafte Neigungen sind, haben für ihn einen unersetzlichen Wert. Sie allein gestatten ihm, zur vollen Höhe seines Erbtypus zu erwachsen. Versucht er, sie abzustreifen, so wird er ein „Entwurzelter" und treibt haltlos im Leben, kraftlos, unnütz, ein Spiel jedes Ungefährs.

Diese These zeigt Barrès in Wirksamkeit an sieben jungen Lothringern, die anfangs der achtziger Jahre das Gymnasium von Nancy besuchen. Sie stammen aus den verschiedensten Gesellschaftsklassen. Der Sohn des ehemaligen Hörigen und der des adeligen Besitzers der Scholle und der Leibeigenen, des Sohn des wohlhabenden Kaufmannes und der des dürftigen Handwerkers werden von der Schulkameradschaft einander bis zur scheinbaren Gleichheit genähert. Ein Professor der Philosophie, der ein Semester lang an ihrem Gymnasium lehrt, um dann zu höheren Geschicken berufen zu werden, gewinnt den stärksten Einfluß auf ihren Geist. Einen schädlichen Einfluß, versichert Barrès. Denn der Professor trägt die strenge Sittenlehre Kants vor, und die paßt nicht für Franzosen, und er formt seine Schüler nach irgend einem ausdruckslosen gesamtfranzösischen, von der Schulbehörde festgelegten Modell, und das paßt nicht für Lothringer. Ein gewissenhafter Professor müßte seine Wahrheiten nach den persönlichen Bedürfnissen und den Familienverhältnissen seiner Schüler ausmessen. (Ein

vorzüglich praktischer Vorschlag für öffentliche Schulen mit Klassen von fünfzig bis sechzig Schülern für einen Lehrer!) „Und selbst noch ehe er die Lebensgeschichte seiner einzelnen Zöglinge prüfte, mußte er sich nicht um den allgemeinen lothringischen Charakter kümmern? Er lief Gefahr, ihnen eine wenig verdauliche Nahrung zu reichen. Unterschied er denn nicht Bedürfnisse, denen man entgegenkommen mußte, Sitten, die zu dulden waren, Vorzüge und Fehler, die man verwerten konnte? Es giebt zwar keine angeborenen Ideale, allein unwahrnehmbare Eigentümlichkeiten ihrer Beschaffenheit bestimmen diese jungen Lothringer, Urteile und Gedankenreihen von eigentümlicher Art auszuarbeiten. Wenn man diese natürlichen Strebungen schonen würde, wie sehr würde man die Selbstthätigkeit und Mannigfaltigkeit der Volkskraft steigern! Aber das leugnet Herr Bouteiller." (So heißt der Professor). „Diese Kinder zu entwurzeln, sie aus dem Boden und der Gesellschaftsgruppe loszulösen, wo alles sie festknüpft, um sie aus ihren Vorteilen heraus in die abgezogene Vernunft zu versetzen, wie sollte ihn das stören, ihn, der keinen Boden, keine Gesellschaft und, wenigstens bildet er es sich ein, keine Vorurteile hat? . . . Lothringen hat seine Sonderart, die man ruhig übertreiben möge, statt sie abzuschleifen. Aber die Schulbehörde verachtet die greifbarsten Wirklichkeiten des französischen Lebens oder kennt sie nicht. Ihre Schüler wachsen in klösterlicher Einschließung und in einer fleischlosen Betrachtung amtlicher Thatsachen und einiger großen Männer zum Gebrauche für die Reifeprüfung auf, und sie begreifen kaum, daß es eine Rasse ihres Landes giebt, daß der Boden ihres Landes eine Wirklichkeit ist und daß der Geist eines jeden engeren Vaterländchens, noch lebendiger, noch wirklicher als Boden und Rasse, für seine Söhne das Werkzeug der Befreiung

bildet. Bouteiller hatte das große Unrecht, sich nicht vorzugsweise für die Formen des französischen Gedankens erwärmen zu wollen. Man könnte doch wohl bei uns einige Bestandteile des Guten entdecken, das man im Charakter anderer Völker lobt und das bei ihnen mit Gift für unser Temperament vermischt ist! Man trägt nur Unordnung in unsere Heimat durch Einschleppung ausländischer Wahrheiten, da für uns nur die aus unserem eigenen Besitz gezogenen Wahrheiten nützlich sind . . ."

Die sieben Lothringer, durch ihren Professor zum Ehrgeiz einer gesamt-französischen Bethätigung ihrer Fähigkeiten geweckt, verlassen nach Beendigung der Gymnasialstudien Nancy und gehen nach Paris, das sie in treuer Kameradschaft, wenn auch auf verschiedenen Wegen, in verschiedenen Berufen, erobern wollen. Der Eine studiert die Rechte, der Zweite die Heilkunde, ein Dritter beginnt schriftstellerisch thätig zu sein, ein Vierter wird Zeitungsberichterstatter, die Anderen versuchen sich auf anderen Gebieten, nach Neigung oder Zufall, aber sie sind durch ein Versprechen gegenseitiger Hilfeleistung und Förderung fest verknüpft. Allein die Unterschiede der Herkunft machen sich in der scheinbaren Gemeinschaft rasch geltend. Die jungen Leute, die von Haus aus wohlhabend sind, schreiten auf geraden Wegen ihren Zielen zu; die Anderen, die Armen, geraten rasch vom Wege ab, und ihre Kameraden verhindern die Entgleisung nicht. Nach allerlei Abenteuern, die nachzuerzählen zu lang wäre, sinkt einer bis zum gemeinen Raubmord an einer reichen morgenländischen Abenteurerin hinab und hat dafür seinen Kopf aufs Blutgerüst zu tragen; ein Zweiter, sein Spießgeselle beim Verbrechen, entgeht nur mit Not der Henkershand; von den fünf Übrigen haben Zwei, der Berichterstatter, der über den Aufsehen erregenden Fall seinen

Blättern wertvolle Einzelheiten liefern kann, und der Rechtsanwalt, der sich durch die Verteidigung der gescheiterten Kameraden vor dem Schwurgerichte einen Namen macht, persönlichen Vorteil vom grauenhaften Geschick der Freunde, während die anderen Drei teils gleichgiltig bleiben, teils aus dem Erlebnis die Lehre ziehen, daß das Unterrichts- und Gesellschaftssystem Frankreichs nichts tauge, da es aus Menschen, die in ihrem engen Kreise eigenartige, kräftige und nützliche Bürger geworden wären, grundsatzlose, banale Streber ohne inneren Zusammenhang mit dem Staatswesen mache, das sie nur noch selbstsüchtig ausbeuten möchten.

Während er die Geschicke der sieben Lothringer sich entrollen läßt, findet Barrès Gelegenheit, den Seelenzustand seiner Generation, der zwischen Sadowa und Sedan geborenen, und die Verhältnisse der regierenden Klasse, des Parlaments, der politischen Teufelsküche, der Presse in Paris zu schildern. Das Bild ist häufig übertrieben, manchmal völlig falsch, aber überwiegend lebenswahr und darum sehr unerfreulich. Die jungen Leute, ohne ein sicheres Ideal, ohne eine feste Überzeugung, dem Glauben durch etwas, viel zu wenig, Wissenschaft entfremdet, mit der Wissenschaft bald verfeindet, weil sie unverständigen und unberechtigten Anforderungen nicht genügen kann, voll anmaßender Verachtung der Nebenmenschen, sich selbst vergötternd, gelangen in ihrem wirren Suchen nach einem Vorbild und Führer zur Bewunderung und Anbetung Napoleons, der ihnen die Verkörperung ihres eigenen gesellschaftsfeindlichen Traumes ist: des Traumes, sich durch überlegenen Willen und vollständige Bedenkenfreiheit zum Herrn der Welt zu machen und Millionen fremder Menschenleben als Preis für die Befriedigung aller eigenen Appetite bezahlen zu können. Denn das, und nicht ein Verlangen nach nationaler

Glorie, ist die wirkliche Psychologie der plötzlich wieder erwachten Napoleon-Verehrung dieses Geschlechtes, das nur die Macht anbetet, jede Macht, das Schwert des Schlachtgewaltigen, die Million, die Minister-Unterschrift, weil sie alle Lüste und alle Eitelkeits-Schwelgereien gewährt. Diese Beleuchtung der verborgenen Triebfedern des heute ins öffentliche Leben tretenden Franzosengeschlechtes, die mitunter den Charakter einer cynischen Beichte annimmt, die Aufdeckung des Mechanismus, mit dem die dritte Republik in Regierung, Volksvertretung, Presse und Finanz arbeitet, geben den „Entwurzelten" den Wert einer Geschichtsurkunde.

Soweit Barrès als Zeuge auftritt, ist seine Aussage erheblich und willkommen. Als Dichter wie als Denker ist er dagegen betrübend unzulänglich. Um so betrübender, als er seine Stoffe im Mittelpunkte des Schlachtgewühls der zeitgenössischen Gedankenkämpfe wählt, also merkwürdig gut sieht, was gegenwärtig nach schriftstellerischer Gestaltung verlangt, es aber nicht gestalten kann. In seinem ersten Roman „Unter dem Auge der Barbaren" streifte er eines der größten psychologischen Probleme, die ein Seelenschilderer sich stellen kann: die Darstellung der erst von so wenigen erkannten Urwahrheit, welche die Unterlage aller Beziehungen der Menschen zu einander bildet, daß nämlich Gemeinsamkeit des Fühlens die Menschen einheitlich verknüpft, verschiedene Empfindungsweise sie ewig und unabänderlich trennt, daß für jedes Individuum ein anderes Individuum, das die Eindrücke mit verschiedenem Affekt beantwortet, der Barbar, der Feind, der verständnislose und unverständliche Fremde ist und immer bleibt. Er hat dieses tiefe Problem gestreift, aber er hat es nicht zu erfassen gewußt. „Die Entwurzelten" behandeln wieder eine der größten Fragen der Zeit, doch ohne Klarheit, ohne Weite, beinahe ohne Ahnung der Ge-

waltigkeit des Gegenstandes. Barrès behauptet, der Mensch müsse im angestammten Boden wurzeln, um sich voll zu entfalten. Er verurteilt ihn zum Polypen- oder Pflanzendasein. Das ist die Anschauung der Konservativen aller Länder, die gegen die Freizügigkeit, ja gegen freie Berufswahl und für unerschütterliche Seßhaftigkeit, für Berufsvererbung, für geschlossenes Kastenwesen sind. Die Anschauung läßt sich aus Zweckmäßigkeitsgründen verteidigen, wenn man gewisse Vorfragen bejaht, zum Beispiel ob das Individuum für den Staat da sei, nicht aber der Staat zur Beschützung und Förderung des Individuums, ob man eine dumpfe mittelmäßige Zufriedenheit der Durchschnittsmenge und nicht die Möglichkeit freier Entwicklung der Ausnahmenaturen als Zweck der Gesittung betrachten müsse u. s. w. Die entgegengesetzte Anschauung kann aber noch mehr und bessere Gründe für sich ins Feld stellen. Das Festwurzeln der Menschen führt zu allgemeinem Stillstande und rasch zur Verdummung. Sein Ergebnis sind chinesische, indische, frühmittelalterliche Verhältnisse. Die Bewegung beschleunigt die Entwicklung und den Fortschritt, indem sie das Individuum in neue Verhältnisse bringt, die es zur Anstrengung selbständiger Anpassung zwingen. Schattenseiten haben sowohl das Wurzeln als auch das Wandern. Der Nesthocker versumpft in Gewohnheit und erhebt den Schlendrian zur Würde einer ehrfurchtumgebenen Religion, aber er bleibt in der Regel peinlich anständig, weil sein ganzes Leben vor den Augen derselben Zeugen abläuft, die seine Welt ausmachen. Der Nestflüchter hat notwendig einen Zug zum Schöpferischen, aber da er unter Unbekannte gerät, an deren Meinung ihm nichts liegt, so hält ihn keine Scheu vor ihrem Blicke bei Gesetz und Sitte und er widersteht schwerer der Versuchung, Abwege zu wandeln. Alles, was

von der Ortsveränderung gilt, läßt sich auch auf die Schichtveränderung anwenden. Der Auftrieb aus unteren Gesellschaftsklassen in höhere — denn die sogenannte Gleichheit in der demokratischen Republik ist thatsächlich der Drang der Niedrigen nach gesellschaftlicher Erhöhung — hat ebenso sein gutes wie sein schlechtes. Aber Barrès, der diese großen soziologischen Fragen zur Erörterung zu stellen die Kühnheit hatte, wußte sie nicht zu durchleuchten. Er stellt dogmatisch einseitige, unerwiesene Behauptungen auf und sieht nicht oder will nicht sehen, wie gewichtige Einwände gegen sie erhoben werden können.

Befriedigend sind also „Die Entwurzelten“ nicht. Anregend aber sind sie in hohem Grade. Und die Menge der Gedanken, auch der Widersprüche, die ein Buch wachruft, ist schließlich auch ein verläßliches Maß seiner Bedeutung.



VII

„Die Schauseiten“ von François de Nion

Einflechtung zeitgenössischer Wirklichkeit in ein Gewebe dichterischer Erfindung ist auch an dem Roman „Die Schauseiten“ der hervorstechendste Zug. Sein Verfasser, François de Nion, ist eine Persönlichkeit und er vertritt überdies eine Gattung. Er ist ein Lehrfall, an dem man das jüngste Geschlecht französischer Erzähler mit Nutzen studieren kann. Alle Züge, welche diese kennzeichnen, finden sich bei ihm in scharfer Ausprägung und lückenloser Vereinigung wieder. Er hat von allen Meistern der voraufgegangenen Generation etwas abgeguckt und dabei einen Eklektizismus geübt, der denn doch wohl zu weitherzig ist. Von Zola hat er die Kompositions-Methode. Er holt sich seine menschlichen Urkunden aus den Zeitungen und nadelt Tagesneuigkeiten neben einander, die er mit überreichlichen Beschreibungen durchflicht, verknüpft und einrahmt. Jede einzelne Anekdote seines Romans hat sich wirklich zugetragen. Ihre Verwebung giebt dennoch nicht immer ein Bild der Wirklichkeit. Die Aufreihung von räumlich und zeitlich auseinander liegenden Begebenheiten auf den Faden einer einzigen Handlung und eines einzigen Schicksals unterliegt schweren Bedenken, wenn sie nicht mit außerordentlichem Feingefühl und der Gewissenhaftigkeit eines wahrheitsuchenden Sitten-

geschichtschreibers vorgenommen wird. Das ist die Einschränkung, mit der allein man den Roman der „menschlichen Urkunden" als berechtigt anerkennen kann. Der Dichter darf sich nicht darauf beschränken, der Wirklichkeit ihre Thatsachen zu entnehmen. Er muß bei ihrer Einfügung in den Roman auch ihre Proportionen wahren, er darf das Seltene nicht mit dem Häufigen, die Ausnahme mit dem Durchschnitt auf dem gleichen perspektivischen Plan zeigen, sonst giebt er kein Weltbild, sondern eine Weltkarikatur. In Frankreich ist die Geschichte eines schalkhaften Zuaven allbekannt, der die Muße einer kleinen algerischen Garnison dazu mißbrauchte, um Sammler und Händler mit Tierungetümen zu foppen, die er selbst ersann und herstellte. Er brachte es in dieser Kunst zu einer teuflischen Geschicklichkeit. Er wußte Froschleibern Eidechsenschwänze aufzupfropfen, Regenwürmer seitlich zusammenwachsen zu machen und gleichsam doppelläufige Exemplare zu erzeugen u. s. w. Sein Meisterstück war die berühmte Rüsselratte, die er für eine unbekannte saharische Art ausgab. Es war eine gemeine Ratte, der er einen abgeschnittenen Schwanz in einen Nasenhautschlitz einheilen ließ. Der Schwanz war echt, die Schnauze war echt, das Tier war aber doch ein ulkhafter Betrug. Etwas ähnliches entsteht leicht durch die Verquickung von Einzelbeobachtungen, deren jede für sich durchaus zuverlässig sein mag. Des Kritikers Höflichkeit nennt dies „Synthese". Wer aber kein Kompliment machen will, der wird die „synthetisch" hergestellten Monstra den Rüsselratten des algerischen Zuaven gleichstellen.

Wie von Zola die Kompositions-Methode und die Erhöhung der Tagesneuigkeit zum Range einer menschlichen Urkunde, hat François de Nion von Goncourt die gekünstelte Schreibweise, das Jagen nach dem seltenen Bei-

wort, das tollkühne Schmieden von Neuworten, kurz jene „écriture artiste", welche die französische erzählende Prosa dieser Zeit zum Gelächter der nahen Zukunft machen wird. Von Bourget hat er das naive Prunken mit Fachausdrücken der Psychologie, von Rosny die anspruchsvollen Hinweise auf naturwissenschaftliche Thatsachen und Begriffe, von Henri Lavedan, der selbst auf den Schultern Henri Monniers steht, die lose Führung der Fabel. Lavedan hält sich bei der Erfindung einer Fabel überhaupt nicht auf. Er stellt dialogisierte Einzelauftritte neben einander, die in einen gemeinsamen Kitt eingebettet sind, nämlich in das gleiche gesellschaftliche und sittliche Milieu, aber sonst keinen Zusammenhang haben. François de Nion verfährt ähnlich. Er erzählt leichtblütig die Abenteuer einer Anzahl Menschen, die mit einander bekannt sind, in denselben Salons verkehren, doch auf einander keinen Einfluß üben. So behandelt, hat der Roman keine organische Einheit, keinen Helden, keine bestimmte Entwickelungslinie, keine Haupt- und keine Nebenzüge. Man möchte ihn mit einer Tierkolonie vergleichen, während ein wohlgegliederter, sorgsam aufgebauter Roman, wie ihn die Meister der vorigen Generation verstanden, ein höheres Lebewesen darstellt, dessen Organe sehr lebendig, aber dennoch unselbständig sind und in stetem Zusammenwirken einem Gesamtzweck zu dienen haben. Der erste Eindruck, den ein Roman nach dem Polypenschema macht, ist der von etwas untergeordnetem, liederlich Unkünstlerischem. Sieht man aber näher zu, so überzeugt man sich von der Berechtigung der Gattung. Es ist eben der Roman der Großstadtgesellschaft. Der Dichter, der diese beobachtet und fühlt, verfällt unbewußt auf diese Form. Die unzusammenhängende Erzählung ist das Abbild des anarchischen Lebens. Die Menschen gehen

neben einander her, jeder unnahbar in seinem starren Panzer von Selbstsucht, jeder nur mit sich selbst beschäftigt, an sich allein denkend, seinen eigenen Vorteil verfolgend; er knüpft mit dem Nebenmanne nur an, wenn er etwas von ihm will; er bleibt eisig unbewegt bei jedem menschlichen Schauspiele, das nicht einen unmittelbaren Nutzen oder Schaden für ihn selbst bedeutet, und so leben diese Leute jahrzehntelang zusammen, ohne daß die Geschicke des Einen jemals die Gleichgültigkeit des Andern überwunden, ohne daß Freud und Leid des Einen jemals einen noch so leisen Widerhall in der öden Seele des Andern hervorgerufen hätte, Einer dem Andern höchstens ein Gegenstand der Ausbeutung und mindestens ein Gegenstand des Theeklatsches. Diese innerlich ewig einsamen, schauerlich unbewegten Naturen, die in dem Menschengewimmel der Weltstadt so leben wie die wilden Tiere im Dschungel, finden wir in den unorganischen Romanen der jüngsten Erzähler wieder, in denen kein Fädchen von Sympathie sich von einer Person oder doch von einem Paar zum andern schlingt. In dieser Gesellschaft, wie im Raoul Pictet'schen Kälteschacht, hört jede chemische Wechselwirkung auf. Da wird jeder Körper zum Argon. Es ist eben nur noch scheinbar eine Gesellschaft. In Wirklichkeit hält sie nichts zusammen als das Gesetz der Trägheit. Wenn ich noch hinzufüge, daß François de Nion von seinen Vorgängern leider auch das dreiste Verweilen bei den Erscheinungen einer ungesunden Erotik geerbt hat und daß er mit den Hervieu, Abel Hermant u. s. w. die Vorliebe für die Gattung „rosse“ teilt, so habe ich die Ahnentafel seiner Begabung erschöpfend wiedergegeben. Seine persönlichen Vorzüge sind eine außergewöhnliche Einbildungskraft, die gern in großartigen Naturbildern schwelgt, und eine In-

tensität der Anschauung, die allein genügen würde, um ihm einen Rang in der ersten Reihe der Erzähler anzuweisen. Einige seiner Wortmalereien verdienen einen bleibenden Platz im französischen Schrifttum und werden ihn ohne Zweifel angewiesen bekommen.

Den Inhalt eines lose komponierten Romans wie „Die Schauseiten“ kurz wiederzuerzählen ist schwer möglich. Man muß es bei Andeutungen über jede der Gruppen bewenden lassen, die sich durch einander bewegen.

Ungefähr im Mittelpunkte steht Jacinthe Grandier, ein feines, innerlich vornehmes Geschöpf, Tochter des Marquis de Mesmes, Gattin des viele Millionen reichen Bänkers Grandier. Ihr Vater, der Marquis, ist ein unverbesserlicher Spieler, Schuldenmacher und alter Lump von unanzweifelbarer gesellschaftlicher Stellung. Da er nichts Anderes mehr zu verpfänden hat, so verpfändet er in seinem regelmäßigen Spielpech sein Ehrenwort, das einzulösen ihm die größte Schwierigkeit macht, so daß er dauernd von der Gefahr bedroht ist, auf die schwarze Tafel seines Cercle zu kommen. Die Marquise de Mesme ist die Tochter reich gewordener Geschäftsleute, was nach de Rions Darstellung gleichbedeutend ist mit Schwindlern. Er wird ja wohl wissen, weshalb er diese beiden Begriffe gleichsetzt, von denen man nicht überall annimmt, daß sie sich decken. Als der Marquis die ansehnliche Mitgift der Gattin durchgebracht hat, erwacht in dieser der erbliche Geschäftstrieb und sie techtelmechtelt mit zweideutigen Ehevermittlerinnen, dunkeln Maklern, die im Nebenamt Erpresser sind, Bettelspekulanten des Marktes der „nassen Füße“ und faulen Gründern, die immer mit einem Fuß im Zuchthause stehen. Dieses edle Paar, eine Zierde des Faubourg St. Germain, hat die Tochter an den Millionär Grandier verschachert

und Grandier hat das Fräulein ohne Mitgift, mit den höchsten Ansprüchen und drückend kostspieligen Eltern geheiratet, weil er den Ehrgeiz hat, in eine Familie einzutreten, die sich auf dem obersten Plan der hochadeligen Gesellschaft bewegt, die zum „dessus de panier“, zum Schauende des Faubourg St. Germain gehört. Das ist nun einmal die kleine Schwäche dieses Bänkers. Er will in vornehmen Kreisen leben. Er will zu ihnen gehören. Er bezahlt diesen Vorzug mit jedem Preis. Er läßt sich widerstandlos vom unersättlichen Marquis de Mesmes schröpfen. Er erhandelt in der Folge einen päpstlichen Grafentitel und endet als ein Glücklicher, der im Leben alles erreicht hat, was sein Herz begehrte.

Die arme Jacinthe, das Opfer des elterlichen Pumpbedürfnisses und der Emporkömmlings-Eitelkeit ihres Gatten, hat als junges Mädchen ihren Vetter, den Gespielen ihrer Kindheit, den Baron Jacques de Sartines, geliebt. Sie hat geträumt und mit der ganzen Innigkeit eines jungfräulichen Herzens gewünscht, einst die Seine zu werden. Es ist anders gekommen. Sie ist, von den Eltern bestürmt, von den Millionen Grandiers geblendet, betäubt und halb unbewußt in die Ehe mit dem ungeliebten, fremden Plebejer getreten, und erst nach den ihrer ahnungslosen Unschuld furchtbaren Erfahrungen des Brautgemaches wird ihr klar, welches Verbrechen an ihrer Unwissenheit begangen worden ist. Ein tiefer Ekel vor der ganzen Menschheit, besonders auch vor ihrem Gatten, erfaßt sie und da Grandier seine Maitresse auch nach seiner Verheiratung behalten hat und so ungeschickt gewesen ist, sich auf seinen Seitensprüngen von Jacinthe ertappen zu lassen, benützt sie dies als Vorwand, um sich ihm zu versagen. (Die Schriftgelehrten braucht man nicht erst darauf aufmerksam zu machen, daß de Rion

tensität der Anschauung, die allein genügen würde, um ihm einen Rang in der ersten Reihe der Erzähler anzuweisen. Einige seiner Wortmalereien verdienen einen bleibenden Platz im französischen Schrifttum und werden ihn ohne Zweifel angewiesen bekommen.

Den Inhalt eines lose komponierten Romans wie „Die Schauseiten“ kurz wiederzuerzählen ist schwer möglich. Man muß es bei Andeutungen über jede der Gruppen bewenden lassen, die sich durch einander bewegen.

Ungefähr im Mittelpunkte steht Jacinthe Grandier, ein feines, innerlich vornehmes Geschöpf, Tochter des Marquis de Mesmes, Gattin des viele Millionen reichen Bänkers Grandier. Ihr Vater, der Marquis, ist ein unverbesserlicher Spieler, Schuldenmacher und alter Lump von unanzweifelbarer gesellschaftlicher Stellung. Da er nichts Anderes mehr zu verpfänden hat, so verpfändet er in seinem regelmäßigen Spielpech sein Ehrenwort, das einzulösen ihm die größte Schwierigkeit macht, so daß er dauernd von der Gefahr bedroht ist, auf die schwarze Tafel seines Cercle zu kommen. Die Marquise de Mesme ist die Tochter reich gewordener Geschäftsleute, was nach de Rions Darstellung gleichbedeutend ist mit Schwindlern. Er wird ja wohl wissen, weshalb er diese beiden Begriffe gleichsetzt, von denen man nicht überall annimmt, daß sie sich decken. Als der Marquis die ansehnliche Mitgift der Gattin durchgebracht hat, erwacht in dieser der erbliche Geschäftstrieb und sie techtelmechtelt mit zweideutigen Ehevermittlerinnen, dunkeln Maklern, die im Nebenamt Erpresser sind, Bettelspekulanten des Marktes der „nassen Füße“ und faulen Gründern, die immer mit einem Fuß im Zuchthause stehen. Dieses edle Paar, eine Zierde des Faubourg St. Germain, hat die Tochter an den Millionär Grandier verschachert

und Grandier hat das Fräulein ohne Mitgift, mit den höchsten Ansprüchen und drückend kostspieligen Eltern geheiratet, weil er den Ehrgeiz hat, in eine Familie einzutreten, die sich auf dem obersten Plan der hochadeligen Gesellschaft bewegt, die zum „dessus de panier“, zum Schauende des Faubourg St. Germain gehört. Das ist nun einmal die kleine Schwäche dieses Bänkers. Er will in vornehmen Kreisen leben. Er will zu ihnen gehören. Er bezahlt diesen Vorzug mit jedem Preis. Er läßt sich widerstandlos vom unersättlichen Marquis de Mesmes schröpfen. Er erhandelt in der Folge einen päpstlichen Grafentitel und endet als ein Glücklicher, der im Leben alles erreicht hat, was sein Herz begehrte.

Die arme Jacinthe, das Opfer des elterlichen Pumpbedürfnisses und der Emporkömmlings-Eitelkeit ihres Gatten, hat als junges Mädchen ihren Vetter, den Gespielen ihrer Kindheit, den Baron Jacques de Sartines, geliebt. Sie hat geträumt und mit der ganzen Innigkeit eines jungfräulichen Herzens gewünscht, einst die Seine zu werden. Es ist anders gekommen. Sie ist, von den Eltern bestürmt, von den Millionen Grandiers geblendet, betäubt und halb unbewußt in die Ehe mit dem ungeliebten, fremden Plebejer getreten, und erst nach den ihrer ahnungslosen Unschuld furchtbaren Erfahrungen des Brautgemaches wird ihr klar, welches Verbrechen an ihrer Unwissenheit begangen worden ist. Ein tiefer Ekel vor der ganzen Menschheit, besonders auch vor ihrem Gatten, erfaßt sie und da Grandier seine Maitresse auch nach seiner Verheiratung behalten hat und so ungeschickt gewesen ist, sich auf seinen Seitensprüngen von Jacinthe ertappen zu lassen, benützt sie dies als Vorwand, um sich ihm zu versagen. (Die Schriftgelehrten braucht man nicht erst darauf aufmerksam zu machen, daß de Rion

Ohnets „Hüttenbesitzer“ mit allzu großem Nutzen gelesen hat.) Zu stolz, um die Geliebte Jacques' de Sartines zu werden, schlägt sie ihm vor, sich regelrecht scheiden zu lassen und ihn zu heiraten. Beinahe kommt es dazu. Aber einerseits beschwören die Eltern, denen Grandier den Monatspump verriegelt hat, seit Jacinthe ihr Schlafzimmer nachts verriegelt, ihre Tochter, doch vernünftig zu sein und sie nicht untergehen zu lassen, andererseits begeht Jacques den Fehler, mit einer Modistin eine Liebelei anzubändeln, die zu einem richtigen Verhältnis nach dem Komment von Montmartre führt und Jacinthe nicht verborgen bleibt; endlich ist Grandier so glücklich, seine Frau aus dem Bazarbrande in seinen Armen herauszutragen, sie sagt ihrem Mädchentraum endgültig Valet, versöhnt sich mit Grandier, giebt bald dem neuen gräflichen Hause Grandier des Ormes einen Sprößling, der seinen Bestand sichert, und nimmt ihren würdigen Eltern wieder einmal, wenigstens auf einige Zeit, die ewigen Geldsorgen ab.

Dieser Jacques de Sartines, annähernd der männliche Held des Romans und dem Verfasser offenbar ans Herz gewachsen, ist auch ein empfehlenswertes Früchtchen. Hochadelig wie eine Toledaner Klinge, ist er im gewöhnlichen Leben Schreiber bei einer Versicherungs-Gesellschaft, wird aber eines Tages hinausgeworfen, weil seine Gläubiger ihm auf die Bude rücken und im Amt Skandal machen. Er ist dann ein Bettler, sucht sich trotz seiner Liebe zu Jacinthe und seiner Montmartre-Ehe mit der Modistin unter Inanspruchnahme einer Vermittlerin durch eine reiche Ehe auf die Strümpfe zu helfen, erleidet aber auch damit Schiffbruch und ist schließlich glücklich, als Zuträger von Salonklatsch für ein Sport- (und wahrscheinlich auch ein wenig Revolver-) Blatt sein Brot zu verdienen. Seine Bettel-

armut und Erwerbsunfähigkeit verhindert diesen Dachkammer-Aristokraten nicht, hinter der Hirschmeute des Herzogs von Arcole her zu reiten, bei allen Empfängen im Faubourg zu sein, seinen Rang in seiner Kaste zu bewahren und jeden Bürgerlichen, namentlich auch den vielfachen Millionär Grandier, tief zu verachten. Es ist ein Fehler im Roman, daß de Rion uns nicht sagt, wer ihm die Fahrkarte bezahlt, wenn de Sartines zu den Hirschjagden des Herzogs d'Arcole reist. Wunderglauben darf der Dichter doch seinen Lesern nicht zumuten.

Nun die anderen Paare. Der Herzog d'Arcole, Enkel eines Marschalls des ersten Kaiserreichs, ist mit Fräulein d'Epornon, vom höchsten Adel Frankreichs, verheiratet. Sie hat zum Geliebten einen gewissen Lemesle, Attachee im Auswärtigen Amte, dessen großes Talent der Vortrag von Schnapsbruder- und Zuhälter-Gassenhauern ist, wie sie in den Tingeltangeln des Boulevard Rochechouart dem Entzücken des aristokratischen Publikums dargeboten werden. Um ihn an sich zu fesseln, will die Herzogin ihn mit ihrer eigenen Schwester, der millionenreichen und ideal schönen Marguerite d'Epornon, verheiraten. Das junge Mädchen überrascht das schmutzige Geheimnis der Herzogin und geht vor Ekel ins Kloster. Lemesle wird zuletzt von der Herzogin verabschiedet und gegen einen Zigeuner — er heißt im Roman nicht Rigo — vertauscht. Er tröstet sich, indem er eine alte, fette, ungeheuer reiche jüdische Witwe, Frau Müller de Fernandez, heiratet. Der Herzog von Arcole, der unter Zustimmung der Eltern an einer kleinen Tanzschülerin der Oper ein Verbrechen begangen und dadurch mittelbar den Tod der verderbten Vierzehnjährigen herbeigeführt hat, wird von den Eltern mit Hilfe eines Berufserpressers erbarmungslos verfolgt, und als die Meute ihn

nicht nur mit der Strafanzeige, sondern auch mit der Bekanntmachung der Abenteuer seiner Herzogin bedroht, entzieht er sich dem Verderben, indem er sich totschießt.

Ein drittes Paar ist der Prinz von Candale mit seiner Prinzessin, der Tochter eines amerikanischen Minen-Milliardärs. Sie hat sich einen Titel gekauft und ihn fürstlich bezahlt, räumt aber ihrem Gatten keinerlei Rechte ein. Der Prinz, ebenso adelig und ein ebensolcher Bettler wie de Sartines, hat das Unrecht, sich mit dem ihm von seiner Frau bewilligten Taschengeld nicht zufrieden zu geben. Die empörte Prinzessin verlangt sofort von Rom die Ungiltigerklärung ihrer Ehe und heiratet einen noch vornehmeren Herrn, den Herzog von Joyeuse, während der Prinz, mit einem üppigen Jahrgeld abgefunden, den Rest seiner Tage zufrieden mit einem Wäschermädchen verbringt, das er vor dem Eheabenteuer mit der Amerikanerin gekannt hat.

Da sind noch eine Baronin de Fontevrault, eine unnahbare, tugend- und ahnenstolze Aristokratin, die mit Rührung das ehebrecherische Verhältnis ihres Söhnleins mit der Baronin de Rabutin bemuttert und ihnen innig dankbar ist, daß sie sich in ihrem Liebeleben nicht enkanaillieren wie Jacinthe mit dem bürgerlichen Grandier und die Herzogin d'Arcole mit diesem kleinen Lemesle — den Zigeuner kann man eher hinnehmen, denn er ist künstlerisch-romantisch —, ein jüdisches Ehepaar, Marquis und Marquise de Monteleone, die sich in die „vornehmen" Kreise drängen, von ihnen verspottet, doch in vielfacher Weise um Geld geprellt werden u. s. w. In ihr ödes Treiben bricht die Katastrophe des Bazarbrandes hinein und reinigt die Einen, straft die Anderen durch den versöhnenden Feuertod.

Das alles liest sich wie eine Verbrecherchronik. Es ist aber nicht das Tagebuch von Zuchthäuslern, Zuhältern und Dirnen, es ist die Geschichte der vornehmsten Gesellschaft Frankreichs. Wenigstens behauptet de Nion es. Wenn man die grausamen und gewaltigen Schilderungen und Seelengemälde des Romans durchgegangen ist, so verfällt man in ein unwillkürliches Nachsinnen über zwei oder drei höchst sonderbare Punkte.

Erstens: Worauf sind diese „vornehmen" Leute eigentlich so stolz, richtiger so hochmütig? Sie bewundern und verehren nichts als Geld und sie haben keines. Sie sollten also folgerichtig sich selbst verachten und den reichen Leuten unterthänig den Hof machen, während sie im Gegenteil die Nase hochhalten und sich tief herabzulassen glauben, wenn sie mit reichen Bürgerlichen umgehen, deren Geld doch allein noch eine Weile den schmählichen Einsturz ihrer glänzenden „Schauseiten" aufhält. Sind es etwa ihre Stammbäume, mit denen sie ihren Hochmut begründen? Hinterrücks klatschen sie alle gegenseitig über ihre Abstammung von einem Federfuchser oder sogar einem Schneider, der sich vor drei oder vier Geschlechtsaltern, bestenfalls etwas früher, in die Reihe des Adels eingeschlichen oder durch einen Schurkenstreich eingedrängt hat. Also worauf beruht ihre groteske Einbildung?

Zweitens: Wie ist es möglich, daß reichen und anständigen Bürgern der Republik daran liegen kann, in diese Sippe aufgenommen zu werden? Sie sehen doch, daß sie nichts ist, nichts hat, nichts weiß, nichts kann. Die Regierung des Landes liegt in den Händen der Bürger; sie allein haben Einfluß; sie allein verteilen Ämter, Würden, Ehren, Pfründen; sie allein erwerben und schaffen Werte;

sie allein erhalten und mehren den Ruhm Frankreichs in Wissenschaft, Dichtung und Kunst. Wollen die angeblich „Vornehmen“ irgend etwas erreichen, es sei eine Botschaft oder eine Schreiberstelle bei einer Aktien-Gesellschaft, eine Chikagoer Schweineschlächter-Erbin oder ein Bändchen, so kriechen sie vor den Bürgerlichen auf dem Bauche. Und doch lassen sich diese die Verachtung dieser abdorrenden Schmarotzer gefallen und rechtfertigen sie durch ihre unfaßbare Unterwürfigkeit.

Drittens: Graf de Nion läßt auch Juden in seinem Roman auftreten — das Gesellschaftsbild wäre ja sonst nicht vollständig. Er schildert sie als guter Antisemit und er hat tausendmal Recht, soweit es sich um die von ihm gesammelten Exemplare, die fette Müllern de Fernandez und den Marquis de Monteleone nebst der Marquisischen, handelt. Es giebt in der That keine Entschuldigung für Leute, die es doch nicht nötig haben, daß sie einen elenden Lude, wie den kleinen Lemesle, aushalten und sogar heiraten und mit so abgefeimten Betrügern und Schwindlern, wie dem Marquis de Mesmes, Wüstlingen und Schwachköpfen, wie dem Herzog d'Arcole, Dirnen und Kupplerinnen, wie der Herzogin d'Arcole und der Baronin de Fontevrault, u. s. w. Umgang suchen. Die Geringschätzung, der Spott, die de Nion für diese Müller und Monteleone hat, genügen mir nicht entfernt. Mitten ins platte Schafsgesicht muß man ihnen spucken. Das ist die einzig richtige Behandlung, welche diese würdelosen Feiglinge, der Auswurf ihrer Rasse, verdienen. Aber nachdem ich, der Jude, der schroff jüdische Jude, mich mit dem Dichter hierin freudig einverstanden erklärt habe, muß ich doch eine Wahrnehmung aussprechen. Seine Jockey-Klub-Juden sind lächerlich und erbärmlich. Mit welchen Beiworten soll man dann aber die „Vornehmen“

kennzeichnen, welche diese erbärmlichen und lächerlichen Eindringlinge an sich ködern, um sie zu begaunern? Denn das thut die hochadelige Gesellschaft des Romans. Lemesle lebt von der Baronin Müller, Marquis de Mesmes schmiert dem Marquis Monteleone einen lahmen Gaul um das Zwanzigfache seines Werthes an, andere borgen sie an oder knöpfen ihnen Geld für fromme Zwecke ab u. s. w. Jeder, der an diese verachteten Juden herankann, zupft, rupft und fingert mit Diebshänden in ihrer Tasche. Es ist wohlverstanden, daß die Juden Ausbeuter sind. Aber es ist merkwürdig, daß in dem Roman die einzigen wirklich Ausgebeuteten die einfältigen Juden sind und daß de Rion dies mit der harmlosesten Selbstverständlichkeits-Miene erzählt, wie etwas so natürliches, daß man darüber kein Wort zu verlieren braucht.

„Die Schauseiten“ sind ein weiteres Belastungszeugnis im Prozeß einer Gesellschaft, für die der Untergang in der Feuerglorie des Bazarbrandes ein viel zu herrliches Ende ist. Hervieu hat uns früher versichert, das Geld sei „l'Armature“, das Sparrwerk oder Gebälk des französischen Adels oder was man so nennt. Graf de Rion erklärt, es sei „la façade“, die Schauseite. Wenn aber Geld zugleich das Gebälk und die Schauseite, zugleich das Konstruktive und das Dekorative des Baues ist, so ist es eben der ganze Bau, Inneres und Äußeres, und es ist nicht zu erkennen, wo in und an diesem Bau noch für Ehre, Vaterlandsliebe, Erkenntnis und anderen höheren Lebensinhalt ein Plätzchen übrig bleiben soll. Auch Georges Clémenceau bezeugt in seinem ersten, lange nicht genug beachteten Roman „Les plus forts“ die Richtigkeit der Angaben von Hervieu und de Rion und so werden diese wohl richtig sein, so viel auch gegen ihre Zusammendrängung in einen

einzigen Roman zu sagen wäre. Daß die vernichtende Aussage gegen die Gesellschaft von einem ihrer Mitglieder gemacht wird, ist mit das Merkwürdigste an ihr. Ob der durchdringend blickende und fein gestaltende Künstler Graf François de Rion wohl das volle Bewußtsein davon hat, was er für ein eleganter Anarchist ist?



VIII

Drei Eifersuchtsstudien

Eine der volkstümlichsten Gestalten in Shakespeares Theater ist Othello. Verdient sie diesen Rang? Es sind darüber in mir oft Zweifel aufgestiegen, selbst wenn ich sie, besonders wenn ich sie von Künstlern wie Novelli oder Mounet-Sully verkörpert sah. Der Dichter hat die Gestalt des Othello wie mit der Holzaxt aus dem Gröbsten zugehauen und auf jede Feinschnitzerei verzichtet. Othello ist vielleicht die schlichteste, unverwickeltste Seele des ganzen Shakespeareschen Theaters, und es ist mir unbegreiflich, wie zehn Generationen einander nachreden konnten, daß er die unübertreffliche Verkörperung der Eifersucht in der Weltdichtung sei.

Man mag an dem Trauerspiele alles mögliche rühmen, namentlich die Gestalt der Desdemona, über die von Dichtern und Ästhetikern alles gesagt worden ist, was gesagt werden konnte. „Sie ist die Sonnenblume, die selber nicht weiß, daß sie immer dem hohen Tagesgestirn ihr Haupt zuwendet. Sie ist die wahre Tochter des Südens, zart, empfindsam, geduldig, wie jene schlanken, großäugigen Frauenlichter, die aus sanskritischen Dichtungen so lieblich, so sanft, so träumerisch hervorstrahlen. Sie mahnt mich immer an die Sakontala des Kalidasa.“ (Heine.) Um dieses blumenhaften Weibes willen verdient das Stück den

hohen Rang, den man ihm herkömmlich anweist. Die Auftritte in Desdemonas Schlafgemach, ihr ahnendes Kindesbangen, ihre klagenden Reden zu Emilia, das „Sing Weide, grüne Weide“, diese ganze Stimmung, über der die Drohung von nahem Furchtbarem hängt und in der tiefstes Mitleid und krampfende Angst sich mischen, gehören zum stärksten der ganzen Weltdichtung.

Dagegen scheint mir die landläufige Bewertung der Gestalt Jagos weit übertrieben. Er ist ein nicht übles Beispiel von moralischem Irrsinn mit der diesen Zustand häufig begleitenden Perversion, in der das Böse Lustgefühle erweckt, aber er ist durchaus nicht das schauerliche Ungeheuer mit unlotbaren Seelengründen, das man aus ihm machen will, denn Shakespeare hat ihn alles unerklärlich Dämonischen entkleidet, indem er seiner teuflischen Schlechtigkeit den philiströs platten Beweggrund der Rachsucht für die angebliche Verführung seines Weibes durch Othello unterlegt, und er hat ihn aus geisterhaften Höllentiefen herausgehoben und auf unsere prosaische Erde gestellt, indem er ihn als gewöhnlichen Gauner zeigt, der in Cassios Geldbeutel langfingert.

Am allerwenigsten aber ist das Trauerspiel als eine auch nur einigermaßen erschöpfende Studie der Eifersucht anzusprechen. Das jähe Zusammenzucken eines arglos vertrauenden Herzens unter dem unerwarteten Biß des Verdachtes, das Wachsen der unerträglichen Vermutung, bis sie zu einer das ganze Seelenleben Othellos ausschließlich beherrschenden Zwangsvorstellung wird, die Nahrung, die sie aus allen Wahrnehmungen schöpft, die Antriebe zu heftigen Handlungen, die sie auslöst, sind untadelhaft dargestellt, gewiß. Aber das ist nicht die Psychologie gerade der Eifersucht, sondern der Leidenschaft überhaupt. Das

ist der normale, wohlbekannte, in allen Lehrbüchern der Psychologie theoretisch beschriebene, in tausend Dichtungen konkret verkörperte Verlauf aller Gefühle, die stark genug sind, um den „Monoideismus“, das heißt, jenen Zustand zu schaffen, in welchem ein einziger Gedanke das Bewußtsein ausfüllt. In diesem Zustande nimmt man nichts wahr, was mit der Zwangsvorstellung nicht in Zusammenhang steht oder nicht mit ihr künstlich in Zusammenhang gebracht werden kann, stellt dagegen zwischen allen sich dazu nur einigermaßen eignenden Wahrnehmungen und dem tyrannischen Mittelpunktgedanken thatsächlich nicht vorhandene Beziehungen her, die ihn immer mehr nähren und kräftigen, bis die seelische Spannung sich in einer angemessen gewaltigen Muskelanstrengung oder symbolischen Gewaltthat entladet, das heißt bis die Zwangsvorstellung sich in einen gleichwertigen Bewegungsimpuls umsetzt und dadurch verbraucht.

Das ist, wie gesagt, der schematische Verlauf jeder Leidenschaft, also auch der Eifersucht, allein gerade über diese sagt uns Shakespeare im „Othello“ nichts, was über die alltäglichste Beobachtung hinausgeht. Othellos Eifersucht ist, ich möchte sagen, physiologisch. Es ist die normale Eifersucht jedes gesunden, brünstigen Männchens, das sein Weibchen während der Dauer der Brunst mit keinem andern Männchen teilen will. Über diese Art Eifersucht ist im Grunde nichts zu sagen. Sie ist eigentlich nicht der Rede wert, ich meine der dichterischen Rede. Um sie kennen zu lernen, braucht man nicht ins Theater des größten Dramatikers zu gehen. Man sieht sie bei jeder Kirchweih nach dem Kuhreigen um die Dorflinde, man beobachtet sie sogar im Walde, wenn der Hirsch brünstig und der Eber rauschig wird. Sie ist die Begleiterscheinung und

Ergänzung des Fortpflanzungstriebes. Sie ist eine der Formen, in denen der Mechanismus der Geschlechtswahl arbeitet. Sie ist der Anreiz zum wütenden Kampfe mit dem Nebenbuhler und läßt dem Kräftigeren, Mutigeren, kurz allgemein Tüchtigeren den Sieg und dessen Preis, das Weibchen, zufallen. Sie wendet ihre zerstörende Heftigkeit mitunter, nicht immer, auch gegen das Weibchen. Jeder Leser Brehms kennt die Anekdote vom Storch, der nach einem förmlichen Gericht der Storchversammlung die der Untreue verdächtige Störchin tötet. Um Othello-Begebenheiten zu beobachten, braucht man also nicht einmal in der Menschheit zu bleiben, man kann sogar unter die Gattungsschwelle hinabsteigen. Othellos Tragödie ist der kahlste Dutzendfall, den man sich denken kann. Freilich soll die Dichtung immer einen möglichst allgemein menschlichen Inhalt haben, und die gewöhnlichsten Abenteuer jedes Menschenlebens, Geburt, Liebe, Tod, sind immer auch die ergreifendsten, wie sie die ewigen sind. Aber einige Differenzierung dieser unwandelbaren Stoffe verlangen wir vom Dichter doch, wenn er uns tiefer bewegen soll als ein beliebiges Familienereignis im Nachbarhause. Und diese Differenzierung fehlt im Othello. Der arme Mann hat von seinem Standpunkte aus volles Recht, eifersüchtig zu sein. Er weiß nicht, was die Zuschauer wissen. Der Schein ist gegen Desdemona. Er übt keine besonders scharfsinnige Kritik an den Thatsachen, aber er ist nun einmal leichtgläubig und vertrauend. Er hält Jago für einen zuverlässigen Mann, für einen Freund. Er hat thatsächlich Cassio im Gespräche mit Desdemona überrascht. Sie hat thatsächlich Cassios Sache eifrig bei Othello geführt. Das Taschentuch, das Othello ihr gegeben, behauptet Jago thatsächlich bei Cassio gefunden zu haben. Das sind genügende Verdachtsgründe für einen

verliebten und erregbaren Mann und was weiter folgt, ist eine hochgefärbte Tagesneuigkeit, die nur durch die gesellschaftliche Stellung der Beteiligten sensationell wird.

„Othello“ ist ein gemeinplätzliches Melodrama, das ein wunderbar holdes Frauenbild einrahmt. Als Beitrag zur Kenntnis der Eifersucht bei einem geistig und sittlich auch nur einigermaßen höher stehenden Menschenwesen kann das Stück vernachlässigt werden. In entwickelteren Seelen nehmen auch die Urtriebe, die wir mit allen Tieren teilen, andere, reichere, edlere Formen an. Das Paarungsbedürfnis wird zur Liebe, das heißt zu einem vergeistigten Gefühle, das in seinen höchsten Steigerungen kaum noch an seinen biologischen Ausgangspunkt erinnert. Auch die Eifersucht gewinnt in solchen Seelen ein anderes Ansehen als beim Rüpel, der mit dem Messer gegen das ungetreue Weib und den Genossen ihrer Schuld losgeht. Sie raffiniert, sie schafft Leiden, die dem rohen Naturmenschen unbekannt sind, sie erleidet auch Verbildungen und Verirrungen, die erst die Psychologie der Eifersucht interessant und zu einem geeigneten Vorwurf für ein dichterisches Kunstwerk machen, weil sie sie erst aus dem Zoologischen ins Menschliche erheben.

Weit höher steht als Eifersuchtsstudie Anatole Frances Roman „Die rote Lilie“, der auch zu einem Drama verarbeitet worden ist. Bei Seelenwanderungen dieser Art erfährt der Roman in seiner neuen Fleischwerdung als Drama niemals eine Daseinserhöhung. Ein Roman von Anatole France weniger als jeder andere. France ist Stilist, und die Filigranarbeit der Sprache geht in der Bühnenperspektive völlig verloren. France ist Ironist, und die Massenpsychologie des Theaters bleibt der Ironie unzugänglich. „Die rote Lilie“ hatte denn auch keinen Erfolg. Sie ver-

diente als Bühnenwerk keinen. Der Roman dagegen ist sehr bedeutend um seiner Form wie um seines Gegenstandes willen. Es ist gleichfalls Eifersucht, was Anatole France da behandelt, aber nicht mehr die physiologische Eifersucht Othellos, der Desdemona lieber tötet, als mit einem Nebenbuhler teilt, es ist die pathologische Eifersucht des verfeinerten Gesittungsmenschen, dem der materielle Besitz der Geliebten nicht genügt, dessen empfindlicheres, durch Liebe krankhaft gesteigertes Selbstgefühl auch die Teilung in Gedanken nicht zuläßt. „Die rote Lilie" entwickelt die schwermütigen Geschicke einer Frau, die nach einem ersten Liebesverhältnisse mit einem gleichgiltigen Salonmenschen ihr Herz an einen Künstler verliert und diesmal ihre Liebesfähigkeit bis zum Grunde ausschöpft. Auch der Künstler liebt sie mit der ganzen Kraft seiner Seele und die beiden könnten glücklich bleiben, wie sie es eine Zeit lang sind. Da tritt der verlassene Freund, der Vorgänger, in den Gesichtskreis des Künstlers, dieser erfährt, daß seine Geliebte eine Gefühlsvergangenheit hat, und den Vorstellungen, die diese in seiner Seele erweckt, vermag seine Liebe nicht zu widerstehen.

Das ist ein Beispiel rückblickender Eifersucht, dieser furchtbarsten Geißel tiefer Naturen. Sie ist unvergleichlich subtiler als die Othellosche Eifersucht, denn sie wird nicht von lebenden, gegenwärtigen Menschen, sondern von Erinnerungen, Schatten, Gespenstern erregt. Sie ist unvergleichlich quälender, denn sie läßt neben sich die kühle Überlegung bestehen, die sie als unberechtigt verneint. Sie kann sich nicht in Rache und Strafe erleichtern, denn sie hat das geliebte Wesen keiner Schuld zu zeihen und darf ihm nicht einmal einen Vorwurf machen. Sie ist unheilbar, denn sie wurzelt in einer ewig unwandelbaren Vergangenheit. Sie

weicht vom Zwecke des ursprünglichen Eifersuchtstriebes ab, denn sie hat nicht mehr die Verteidigung des Alleinbesitzes der Geliebten, die Verdrängung des Nebenbuhlers zum Ziele. Die rückblickende Eifersucht fordert Jungfräulichkeit des Leibes und der Seele, ein weißes Blatt ohne den leisesten Schriftzug von fremder Hand. Erblickt oder ahnt sie im Herzen der Geliebten ein noch so tief begrabenes, noch so vollständig verblaßtes fremdes Bild, so leidet sie alle Qualen der Demütigung und des Verrates. Es giebt keine größere Tragik, als wenn eine Frau mit einer Vergangenheit und ein krankhaft stolzer Mann mit Anlage zu rückblickender Eifersucht einander lieben. In diesen Fällen wird die Liebe zur Marter. Das Weib, das Glück spenden möchte, sticht, wie die „eiserne Jungfrau" der Nürnberger Folterkammer, dem geliebten Manne hundert Messerklingen ins Fleisch, wenn sie ihn in ihre Arme schließt. Zugleich mit ihrem Bilde drängt immer auch das des überwundenen Vorgängers sich in die Seele des Liebenden und der Besiegte nimmt für die Unbeständigkeit des Weibes Rache an dem Nachfolger, den keine Schuld trifft. „Die rote Lilie" wird bei allen Vorzügen des Werkes diesem peinlichen, aber gewaltigen psychologischen Stoffe noch nicht gerecht. Der Meister, dem es gegönnt sein wird, ihn endgiltig zu gestalten, der wird ein Werk schaffen, das sich zu „Othello" verhalten wird wie Goethes „Faust" zum „Faust"-Volksbuch des sechzehnten Jahrhunderts.

Aber dieses Werk wird wohl kein dramatisches sein, sondern ein episches. Der Stoff eignet sich, glaube ich, nicht für die Bühne. Er ist aussichtslos, er ist trostlos, und das Theater lebt von Erwartung und Hoffnung. Er entwickelt sich in den letzten Seelentiefen, und die Bühne fordert Vorgänge über Tag. Die rückblickende Eifersucht

führt nicht zu Kämpfen mit Menschen von Fleisch und Blut, zu Muskelthaten der Abwehr und Rache, sondern übt ihre Verwüstungen in der Verschwiegenheit des Gemüts und wütet hauptsächlich in Selbstquälerei, also undramatisch. Der Roman dagegen gestattet die getreue Darstellung des Heautontimorumenos.

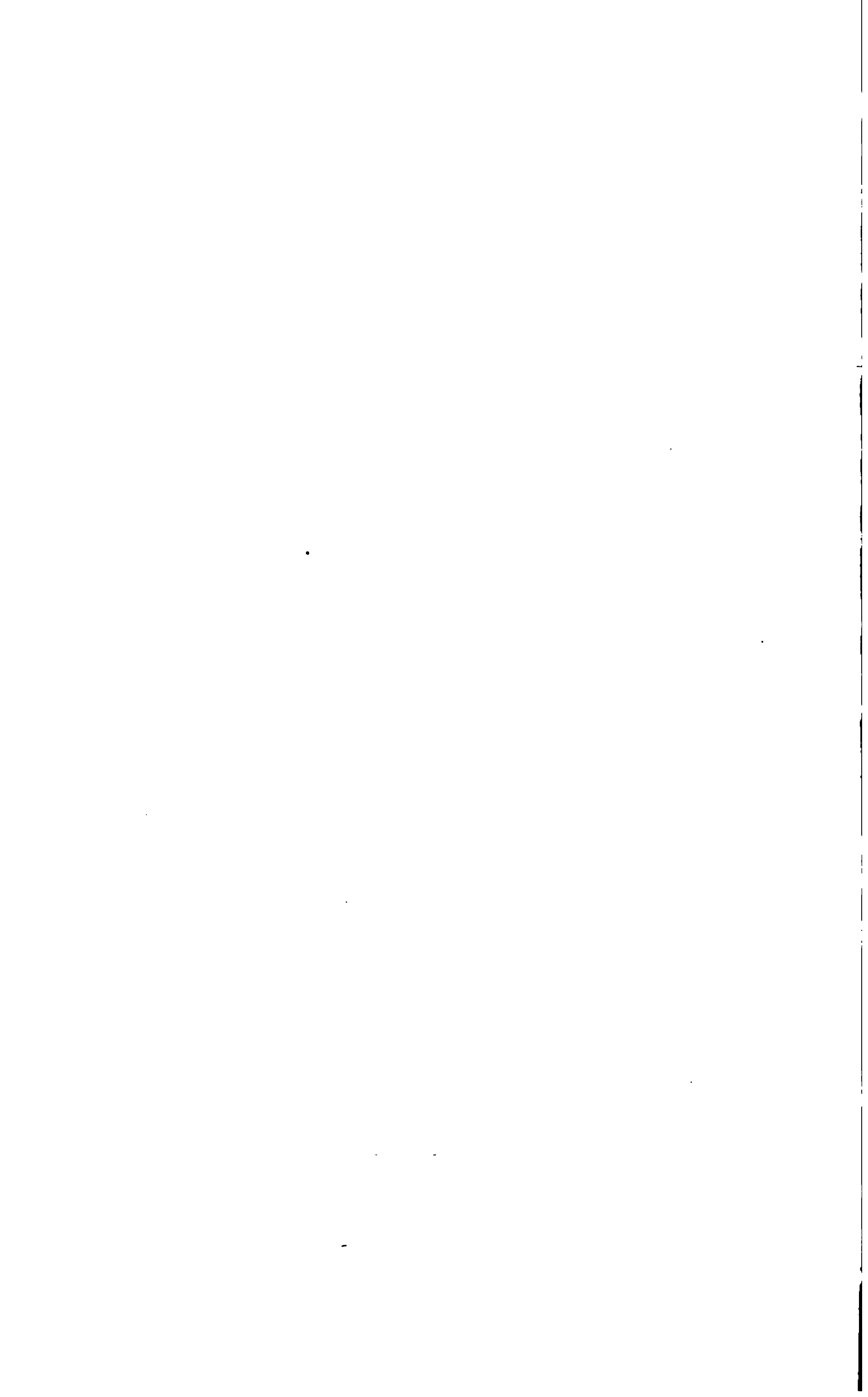
Eines der stärksten Talente Jung-Frankreichs, Lucien Mühlfeld, hat den Gegenstand in einem Roman, „Le mauvais désir", behandelt, dem zum Meisterwerk wenig fehlt. Das Buch wird durch eine gewöhnliche Erotik, die eigentlich noch langweiliger als unsittlich ist, bedauerlich entstellt. Schade, daß der Reinlichkeitstrieb eines sich selbst achtenden Talents Mühlfeld nicht davor bewahrt hat, Auftritte zu malen, wie das Handwerk des erstbesten Pornographen sie unschwer leisten kann. Wenn man aber von diesem Makel absehen will, so bleibt eine psychologische Studie der Eifersucht von außerordentlicher Wahrheit und Tiefe übrig.

Der Held von Mühlfelds Roman ist anders eifersüchtig als Othello und anders als Anatole Frances Künstler. Seine Eifersucht ist die höchste Steigerung des Liebesdespotismus, das tyrannische Verlangen nach einem Alleinbesitz, den schon der flüchtigste Gedanke an einen Andern stört. Es ist die Eifersucht selbstischer, überempfindlicher, hysterisch eitler Naturen, wie unser Geschlecht Nervöser und Entarteter sie in solcher Menge hervorbringt. Es ist die klassische Eifersucht unseres Zeitalters, eine besonders unholde Form der weitverbreiteten krankhaften Ichsucht. Diese Eifersucht setzt keine Liebe voraus, nur Eitelkeit. Ein Weiser im Buche definiert sie unübertrefflich: „Eifersucht ist eine Krankheit unseres Temperaments und hängt in keiner Weise von dem Wesen ab, worauf wir sie selbstbetrügerisch

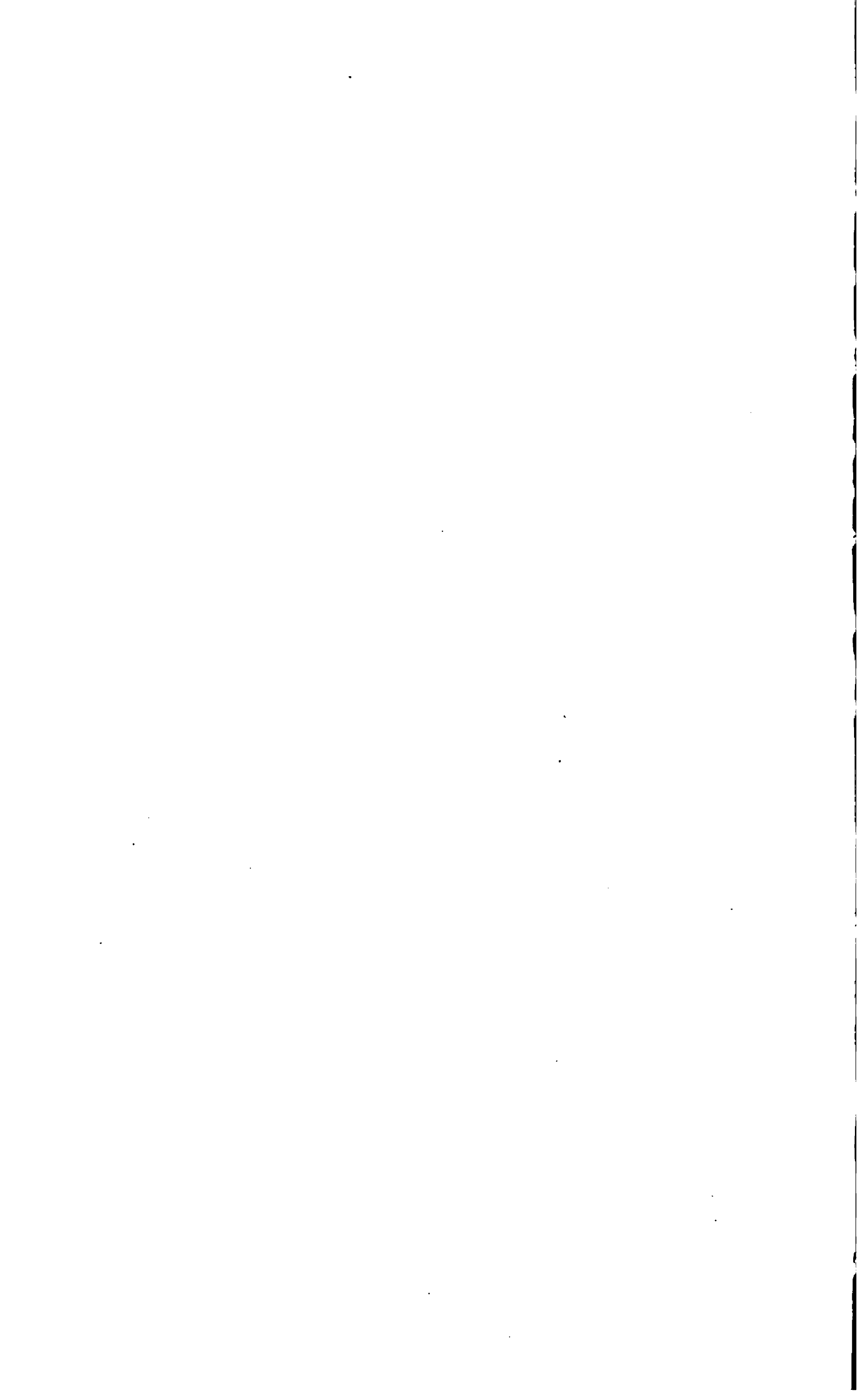
projizieren. Es giebt Leute, welche die Zuckerkrankheit, andere, die den Bandwurm haben. So haben wieder andere Leute die Eifersucht. Sie giebt ihnen eine niedliche, erdfahle Gesichtsfarbe und recht häufige Magenschmerzen."

Das ist brutal, das ist unpoetisch, denn es wird einem Menschen vom „rosse"-Typus in den Mund gelegt, aber es schließt Erkenntnis in sich. Welche Verwüstungen die selbstische Eifersucht in dem gegebenen Falle anrichtet, das lese man im Roman selbst nach. Jedenfalls ist Mühlfelds Buch die beste mir bekannte klinische Studie eines Zustandes, für den ein gemischtes Gericht von Normal-Psychologen und Psychiatern zuständig ist.





Die drei Fürsten



I

Paul Verlaine

Es sagt sich leicht: ich kämpfe gegen Richtungen, nicht gegen Menschen. Die Richtungen sind in Menschen verkörpert und jedes scharfe Wort, das gegen jene gesagt wird, schneidet notwendig in ein fühlendes Menschengemüt. Man halte es nicht für Salbung noch für Augenverdreherei, wenn ich beteure, daß ich mich kreuzunglücklich fühlte, als ich in „Entartung“ Paul Verlaine studierte. Der Mann war arm, er war krank, er war schuldig, also dreimal geheiligt für den Gesunden, den Unbescholtenen, den leiblich Behäbigen, der um das tägliche Brot nicht sorgen muß. Für seine Tollheiten und Schwächen konnte ihn am allerwenigsten der Arzt verantwortlich machen, der in den geistigen und sittlichen Gebrechen von der Art der Verlaineschen eine Erbsünde erkennt, an welcher der Heimgesuchte selbst unschuldig sein kann. Und er war ein echter Dichter, dem in halkyonischen Stunden, so selten sie auch gewesen sein mögen, Lieder von hoher Schönheit gelungen sind. Wie konnte ich von ihm sagen, was ich für die Wahrheit hielt, ohne ihm weh zu thun? Wie durfte ich ihm weh thun, den das Schicksal ohnehin mit allem Bösen heimgesucht hatte? Und wie sollte ich mit schonend weggewendeten Augen an ihm vorübergehen, da ihn die schlimmsten Schädlinge unter den jungfranzösischen Litteraturstrebern zu ihrer Bannerfigur

erwählt hatten und man nur über seinen Leib an sie herankommen konnte? Um des einen Verlaine willen hätte ich meine Arbeit aufgegeben, wenn mein Gewissen mich nicht darüber beruhigt hätte, daß ich die Pflicht, die unabweisbarer Drang mir auferlegt hatte, auch unter Schmerzen erfüllen mußte.

Es ist mir heute ein Trost, Beweise zu haben, daß Verlaine meine Untersuchung seines Falles, die Schonung nicht zuließ, nicht allzu schwer empfand. Er hat sich darüber kurz vor seinem Ende in einem Interview mit Vertretern des Eclair und Newyork Herald weitläufig ausgesprochen. Zwei Dinge waren ihm nahe gegangen. Ich hatte die Entartungsmerkmale in seinem Äußern geschildert: die Asymmetrie seines Schädels, die hervorstehenden Backenknochen, die mongoloiden, schief geschlitzten Augen, den dünnen Bartwuchs, und eine Beschreibung Hurets angeführt, der von seinem „ungeheuren und langen, gänzlich kahlen, von rätselhaften Beulen mißhandelten Schädel" spricht. Darüber entrüstete sich der arme Rest von Eitelkeit in dieser Menschenruine. Verlaine rief seine Interviewer als Zeugen an, daß er nicht so häßlich sei, wie ich ihn zeichnete. Er ließ sie seinen Schädel betrachten, er forderte sie auf, ihn zu betasten. „Wo sind die Beulen, von denen Dr. Nordau spricht?" rief er unwillig; „er urteilt nach schlechten Bildnissen" (von Carrière! von Aman-Jean!) „und hält sich an lächerliche Schilderungen; er hat mich offenbar nie gesehen, er würde mich sonst nicht so abstoßend gefunden haben; nicht wahr?" Seine Besucher, das versteht sich von selbst, waren so höflich, ihm recht zu geben.

Die zweite Bemerkung, die ihn aufgebracht hat, war die, daß er sich die rheumatischen Schmerzen, die ihn so häufig ins Krankenhaus führten, als Landstreicher in den

Nächten unter freiem Himmel geholt haben mochte. „Meinen Rheumatismus," sagte er den Interviewern erregt, „habe ich mir nicht als Landstreicher auf den Straßen geholt, sondern während der Belagerung von Paris als Verteidiger meines Vaterlandes in den mörderischen Winternächten auf Vorposten. Herr Nordau als Deutscher durfte mir meine Krankheit am wenigsten vorwerfen."

„Aber," schloß er nach unwesentlichen Bemerkungen seinen Herzenserguß, „es kann um mich doch nicht so schlimm bestellt sein, wenn mein Kritiker zuletzt zugiebt, daß einige meiner Gedichte Perlen französischer Lyrik sind, denen wenig andere an die Seite gestellt werden können."

In diesen Worten enthüllte er sein Grundgefühl. Um der Huldigung willen, die ich seiner Dichtergabe gerne zollte, wo ich es durfte, hat er mir die unvermeidlichen Härten meiner Studie verziehen. Diese kränkten ihn weniger, als ihm jene schmeichelte. Er las über die Verurteilungen hinweg, um nur bei den Anerkennungen zu verweilen. Man findet in diesem Zuge die kindliche Leichtblütigkeit wieder, die einen Teil seines aus finsteren und lichten Bestandteilen zusammengesetzten Wesens ausmachten.

Wenn ich Verlaines Leben recht betrachte, nicht von meinem, sondern von seinem Gesichtspunkte aus, so finde ich, daß er im Ganzen glücklich zu preisen war. Ihm fehlte der Sinn für die Wirklichkeit vollständig. Er war in einen Traum eingesponnen, der ungefähr von seiner Wiege bis zu seinem Grabe gedauert hat und der fast immer subjektiv, manchmal sogar objektiv schön gewesen ist. In seinen letzten Wochen vergnügte er sich damit, alle Gegenstände in seinem Stübchen des lateinischen Viertels mit einem Goldfirnis zu bestreichen. Die kläglich wackelbeinigen Holzstühle mit Strohsitz: vergoldet; das eiserne

Bettgestell: vergoldet; das geborstene Nachtkästchen: vergoldet; sogar die Deckel der paar Bücher, die er besaß, das bekleckste gläserne Tintenfaß, die leicht erreichbaren Flächen der Wand: vergoldet. In dieser Betteldichterklause flimmerte alles von Gold wie in einem naiven Märchenpalast. Die Berichterstatter, die diese Orgie eines größenwahnsinnigen Anstreichers erblickten, waren erschüttert und beklagten gefühlvoll den Bedauernswerten, der offenbar kindisch geworden sei und nach Art der Blödsinnigen gespielt habe. Ich sehe es anders an. Der Truggoldglanz, mit dem Verlaine sich in seinem dürftigen Zimmer umgab, ist das Sinnbild seines Lebens. Er empfand als Pracht und Schönheit, was uns anderen thränenwertes Elend schien. Seine schlimmsten Verirrungen, seine doppelt harten, weil selbstverschuldeten Heimsuchungen bepinselte er flott mit Goldfarbe und verwandelte sie, wenigstens für sich, in Prunkstücke.

Man lese seine Bekenntnisse: „Mein Leben“, „Meine Gefängnisstrafen“, oder seine Gedichte, die im Grunde alle Beichten sind — dies giebt ihnen, wenn nicht ihren dichterischen, doch ihren menschenurkundlichen Wert —, man wird verblüfft sein von dem vergnügten, selbstgefälligen Ton, in dem er von dem Abenteuer, das ihn vor den Strafrichter führte, von seinem Absinthsuff, von seinen Ausschweifungen eines römischen Wüstlings der Verfallszeit spricht. Seine Verurteilung wegen Mordversuches an einem Kumpan seiner widernatürlichen Laster? Ein unterhaltlicher Zwischenfall, der Gelegenheit bot, sich über belgische Richter-Physiognomien und schwerfällige Gemütlichkeit vlamischer Gerichtsdiener und Gefängniswärter lustig zu machen. Sein Leben eines barfüßigen, ungezieferbedeckten Stromers auf französischen und belgischen Landstraßen? Ein Mittel, Landschaften im ersten Frühlicht zu bewundern, im Heuduft von

Nachtlagern hinter frischen Mieten zu schwelgen und die anziehende Bekanntschaft sorgloser Landstreicher, weiser Bettler und erfahrener Einbrecher zu machen. Sein Aufenthalt in den Pariser Krankenhäusern? Ein Triumph in regelmäßigen Fristen, die periodische Entgegennahme der Huldigungen von Ärzten, Studenten, Wärtern, Saalgenossen, Zeitungsberichterstattern. Alles, was dem Normalmenschen ein Grauen bereitet, war ihm entweder gleichgiltig oder mit positiven Lustgefühlen betont. Über seine Handlungen hatte er teils überhaupt kein Werturteil, teils bewertete er sie im Gegensatze zum Kanon. Nicht etwa aus jenem goldenen Rabbi Hillelschen Optimismus, der zu allem sagt: „Auch das ist zum Guten", und der die höchste Form der Anpassungsfähigkeit des Individuums an alle, auch die ungünstigsten, Daseinsbedingungen darstellt, sondern aus Mangel an gesellschaftlichen Trieben. Ich habe neulich in einer französischen Reisebeschreibung gelesen, daß die tonkinesischen Behörden gegen die Wilden der Laosbezirke gänzlich machtlos seien, wenn sie nicht gleich die Todesstrafe anwenden wollen; das Gefängnis hat für sie keine Schrecken; sie fühlen sich im Gegenteil äußerst behaglich darin; die Vorstellung von Ehrlosigkeit, die wir damit verbinden, besteht für sie nicht, und so bleibt bloß das Sachliche übrig, dieses aber bedeutet für sie kühles Obdach, tägliches Essen und Faulenzerei, das heißt nach ihrer Anschauung den Inbegriff irdischer Glückseligkeit. Verlaine stand auf demselben Standpunkte. Für die Vorstellungen bürgerlicher Ehrbarkeit war in seinem Gehirn kein Platz und so erschienen ihm der Vagabunden-Unterschlupf in der Scheune, die Verbrecherzelle, das öffentliche Krankenhaus bloß als Versorgungen und Bequemlichkeiten, die nichts kosteten.

Nicht zu beklagen ist Verlaine, sondern eher zu beneiden. Denn in den letzten Jahren seines Lebens hatte er ab und zu ein Zwanzig-Frankenstück, in dessen Besitz er sich ein Krösus dünkte, die leichte Gastfreundschaft einer durch ihren Pflegling zu einträglichem Ruhme gelangten thörichten Jungfrau des lateinischen Viertels bereitete ihm sogar ein Heim, in welchem einige Monate lang „der Gott und die Bajadere" parodiert wurde, und zu dem Absinthrausche, mit dem allein er lang vertraut war, gesellte sich die edlere Trunkenheit des Ruhmes, der ihm in seiner köstlichsten Form beschieden war: als Huldigung der Nachwelt. Denn die Gemeinde, die ihn in Götzenhaltung auf ihren Altar gesetzt hatte und vor ihm liturgische Kniebeugungen ausführte, Responsorien sang und Weihrauchfässer schwang, bestand zum großen Teil aus Jünglingen, deren Stirn das Morgenrot des zwanzigsten Jahrhunderts widerstrahlt. In seinem verzücktesten Traume kann ein Dichter sich nichts Paradiesischeres wünschen, als im Alter vom folgenden Geschlecht bewundert zu werden, wie es andererseits nichts Grauenhafteres giebt als die Tragödie beispielsweise eines Lamartine, der die Vergötterung nicht am Ende der Laufbahn erfuhr, wo sie hingehört, sondern an ihrem Beginne, wo sie überflüssig ist, weil Jugend, Kraftgefühl und Hoffnung sie reichlich ersetzen, und der sich am Lebensabende von den Zeitgenossen, den Zeugen seiner glorreichen Anfänge, vergessen, von den Nachgeborenen ungekannt sah.

Zwar wissen wir, wie der späte Ruhm Verlaines gemacht wurde. Bis zu seinem vorgerückten Mannesalter dichtete er in seiner Ecke, ohne daß sich außer einigen Freunden eine sterbliche Seele darum gekümmert hätte. Eine Sammlung nach der andern wurde in schwachen Auflagen gedruckt, die ungefähr vollzählig dem grimmigen Ver-

leger auf dem Halse blieben, kein Käufer dachte daran, seine Silberlinge gegen Verlainesches Papier zu vertauschen, und kein Kritiker reichte ihm das Almosen einer Zeile, sei es der Anerkennung, sei es auch nur des Tadels. Er hatte das vierzigste Lebensjahr überschritten, als er plötzlich entdeckt wurde. Seine Kolumbus und Vespucci waren Jean Moréas und Maurice Barrès. Diese damals ganz jungen Krähhähne vollführten einen entsetzlichen Lärm um ihren Fund. In den Schwadronier-Cafés am linken Seine-Ufer, aus deren Schwatz-Katarakten die neuen Pariser Litteraturströmungen, der Dekadentismus, Symbolismus, Romanismus und Mysticismus entsprungen sind, riefen Moréas und Barrès Verlaine als den größten Dichter des Jahrhunderts aus, Charles Morice versah die Ernennungs-Urkunde in den Eintags-Zeitschriften seines Kreises mit seiner Gegenzeichnung, der Auch-Dichter Comte de Montesquiou trug den neuen Ruhm in die Salons, die von den ersten Botticelli-Frisuren bevölkert waren, und so wurde in kurzer Zeit Verlaine der große Mann aller „Verständnisvollen“, die im Chat noir einen „neuen Schauer“ suchten.

Wohlverstanden: als Verlaine unter die Sternbilder versetzt wurde, lag die Zeit seines ernsten Schaffens bereits hinter ihm. Was er in den letzten zehn oder zwölf Jahren noch schrieb, das verscharrten selbst seine Ruhmestrompeter geschämig mit den Hinterpfoten und in der für ihn begeisterten Revue Blanche schrieb Lucien Mühlfeld nach seinem Tode: „In unsere Bewegtheit mischt sich kein Bedauern. Der Mann war nicht mehr angenehm zugänglich und uninteressant geworden. Das Elend und die Gifte, die es erträglicher machen, hatten dieses Gehirn verarmt. Sein Werk war gethan. Die Verslein und das Geschwätz in gequälter Prosa, das geschäftseifrige Herausgeber ihm zur

Frühstücksstunde ablockten, fügten nichts zu seinem Ruhme hinzu. Es ist gut, daß nicht zu viel Greisenhaftigkeit seine litterarische Arbeit verunziert.“ Zola hat hieran die verallgemeinernde Bemerkung geknüpft, daß die aufrührerische Jugend in der Litteratur sich immer nur für Tote oder für lebende Ruinen, für Verkommene, Entgleiste und Bankbrüchige der Kunst und Dichtung begeistert; er führt als Beispiele Ernest Hello, Barbey d'Aurévilly, Villiers de l'Isle-Adam und Verlaine an und er sieht in dieser Anbetung unfreiwilliger Hanswürste nur die bestimmte Absicht, die Verdienstvollen, die Erfolgreichen, die ernsten Schöpfer von Dauerwerken zu kränken und zu schädigen. Zola hat recht, aber nur teilweise. Gewiß ist der Wunsch, allseitig anerkannte lebende Größen zu ärgern, sie womöglich außer Kurs zu setzen, einer der Beweggründe, die zur Einrichtung dieses scherzhaften Heroenkultus führen; aber der andere, mindestens ebenso stark wirkende Beweggrund der tobenden Neidinge ist doch die richtige Erkenntnis, daß die genialisierenden Schwachköpfe und Faselhänse von der Art Hellos, Villiers de l'Isle-Adam usw. Fleisch von ihrem Fleische sind und daß sie ihre eigene frech anspruchsvolle Unfähigkeit zu erlauchtem Range erheben, wenn sie ihren Meistern und Vorbildern im künstlerischen Unvermögen Kränze flechten.

Die späte Schwärmerei für Verlaine war also in der That nur eine künstliche Veranstaltung der Gewalthausen, die vor zwölf bis vierzehn Jahren aus Montmartre und dem lateinischen Viertel in die französische Litteratur einbrachen und, alles vor sich niedermachend, die Boulevardpresse erstürmten, bis zu den großen Revuen drangen und bereits daran sind, ihre Seeräuberfahne auf der Kuppel des Mazarinschen Palastes aufzupflanzen. Aber das hinderte Verlaine sicher nicht, seine Apotheose voll zu genießen. Er

glaubte an den Ernst und die Ehrlichkeit der ihm dargebrachten Huldigungen und sie wurden ja auch mit der Zeit ehrlich und ernst. Nur die ersten Apostel des neuen Glaubens lächelten, wenn sie einander ansahen. Die von ihnen bekehrte Gemeinde, die nachbetete, was ihr vorgepredigt wurde, war zwar geistesschwach und urteilsunfähig, aber aufrichtig in ihrer Inbrunst.

Ich kann auch heute kein Wort von dem zurücknehmen, was ich über Verlaine sagen mußte: er war „ein impulsiver Landstreicher und Säufer, . . . ein schwachsinnig emotiver Träumer, der schmerzlich gegen seine bösen Triebe ankämpft und in seiner Not manchmal rührende Klagetöne findet, ein Mystiker, dessen qualmiges Bewußtsein Vorstellungen von Gott und Heiligen durchfluten, und ein Faselhans, der durch unzusammenhängende Sprache, Ausdrücke ohne Bedeutung und krause Bilder die Abwesenheit jedes bestimmten Gedankens in seinem Geiste bekundet". Aber ich kann auch aufrechterhalten, was ich mildernd zu diesem harten Urteile hinzufügen durfte: daß „Stimmungsgedichte Verlaine manchmal überraschend gelingen. . . . Beim gesunden und geistesstarken Dichter ist selbst die reine Stimmung an deutliche Bilder geknüpft, nicht an bloßes Wallen von Duft und Rosa-Nebel. Gedichte wie „Über allen Gipfeln ist Ruh", „Der Fischer" oder „Freudvoll und leidvoll" kann der emotive Entartete nie schaffen, aber andererseits sind auch die wunderbarsten Goetheschen Stimmungsgedichte nicht so völlig körperlos, nicht so gehaucht wie drei oder vier der allerbesten Gedichte eines Verlaine."

Drei oder vier. Nicht mehr. Aber diese paar Verse sind ewige Anthologie-Stücke, die ein Jahrhundert dem andern als kostbare Museums-Kleinode weiterreichen wird. Es war seine Verrichtung im Leben, der Menschheit diese

drei oder vier Gedichte zu schenken. Und um dazu im Stande zu sein, mußte er der sein, der er war: ein zerrütteter, unheimlicher Lasterbalg, und mußte er leben, wie er lebte: von den verirrten Sinnen blutig gestachelt, von der Trunksucht verbrannt, alle Gesellschaftssatzungen wie der gehetzte Wolf in weitem Kreise scheu vermeidend, ausgestoßen, besudelt, sich selbst und sein Verhängnis trostlos bejammernd. Die verwüstenden Wirbelstürme seiner bestialischen Leidenschaften und die thränendurchtränkten Zerknirschungen, die ihnen folgten, waren die nothwendige Voraussetzung der hundert Reimzeilen, die von ihm übrig bleiben werden und um die er den Kunstbesitz der Menschheit bereichert hat. Es wäre nicht angebracht, empfindsam zu werden und den Dichter zu beklagen, daß er „so große Schmerzen“ leiden mußte, um „die kleinen Lieder“ zu singen. Seine Schmerzen hat er nicht viel gespürt und seine Lieder waren für ihn die Erlösung, wie sie für uns die Versöhnung mit ihm sind.



II

Stéphane Mallarmé

Wenn die Zukunft — was ich sehr bezweifle — sich überhaupt mit den Einzelheiten der Kinderstuben-Posse beschäftigen wird, welche die Mitspielenden und ihre geistig ungefähr ebenso entwickelten Zuschauer mit ergötzlicher Wichtigkeit „die moderne Bewegung in Dichtung und Kunst“ nennen, so wird sie jedenfalls mit am längsten bei Stéphane Mallarmé verweilen müssen. Er ist der beste Lehrfall in der Geschichte des dekadenten Schrifttums. Er scheint geradezu ein Schema, das eigens zum Zwecke des Anschauungs-Unterrichtes hergestellt ist. Jede Thorheit des Dekadententums geht bei ihm zu jenem äußersten Punkte, wo sie in ihre eigene Karikatur umschlägt und zur beinahe beabsichtigt scheinenden Selbstverspottung wird.

Ich habe den Mann (in „Entartung“) eingehend gekennzeichnet. Ich wies namentlich darauf hin, daß er von seinen Anhängern bewundert wird, obschon er eigentlich gar nichts geschaffen hat, gerade weil er gar nichts geschaffen hat. Charles Morice, sein Herold, rühmte diese Enthaltung als sein größtes Verdienst. „Dieser Mann, der keine Bücher druckte und den dennoch Alle als einen Dichter bezeichneten, wurde zu einer gleichsam symbolischen Gestalt des Dichters, der sich dem Absoluten zu nähern sucht. Durch sein Schweigen kündigt er an, daß er noch nicht

das unerhörte Kunstwerk verwirklichen kann, das er schaffen will. Auf die so begründete Enthaltung, sollte auch das grausame Leben ihm die Unterstützung seiner Anstrengung versagen, kann unsere Achtung, mehr, unsere Verehrung allein die würdige Antwort geben.“ Mallarmé selbst sagte eines Tages Paul Hervieu, der damals noch sein Bewunderer war, er „begreife nicht, daß man sich drucken lasse; eine solche Handlung mache ihm den Eindruck einer Unzüchtigkeit, einer Verirrung, ähnlich der Geisteskrankheit, die man Exhibitionismus nenne.“ „Übrigens“, fügt Hervieu mit erschütterndem Ernste hinzu, „hat Niemand seine Seele vollkommener verschwiegen als dieser unvergleichliche Denker.“

Er ist seinem Grundsatze nicht bis ans Ende treu geblieben und man darf das aus ästhetischen Gründen bedauern. Es wäre zu schön gewesen, wenn er in der Litteraturgeschichte immer als der große Dichter gelebt hätte, der nicht gedichtet hat, als der Klassiker, der Meisterwerke schwieg, wie von Moltke gesagt wurde, er habe in sechs Sprachen geschwiegen, als der Wundermann, dessen sämtliche Werke jeder seiner Verehrer sich aus eigenen Mitteln auszudenken hat, ohne vom Meister in dieser anregenden Arbeit geleitet oder gestört zu werden. Leider hat er seine Sage mit plumper Faust selbst zerstört. Nachdem er fünfzig Jahre alt geworden war, ohne der Welt etwas Anderes offenbart zu haben als ein Gedicht in ein paar Dutzend Versen „Der Nachmittag eines Fauns“, wovon gleich die Rede sein soll, und einige Prosa-Übersetzungen aus dem Englischen, zu denen er als Lehrer dieser Sprache an einem Pariser Gymnasium in der That berufen war, ließ er sich in den letzten sechs Lebensjahren dazu verleiten, das „Schweigen seiner Seele“ zu brechen und der verachteten

Menge zu zeigen, was er konnte. Seine Lebensarbeit sind zwei Bände: „Vers et proses“ und „Divagations“, „Faseleien“. Die Veröffentlichung dieser beiden Bände ist ein unverzeihlicher Streich, den er sich selbst und seiner Gemeinde gespielt hat. Durch dieses gewöhnliche buchhändlerische Abenteuer hörte er auf, der geheimnisvolle Unsichtbare zu sein, dem Jeder die schönste Gestalt seiner Einbildungskraft verleihen konnte. Der ungeoffenbarte Gott wurde zu einem Menschen, und zwar zu einem Menschen von so unaussprechlicher Drolligkeit, daß ein großer Teil seiner Gemeinde sich schamrot aus der Kapelle schlich und nur einige bewußtlose Ekstatiker in Gebetstellung am Fuße seines Altars verharrten.

„Faseleien“, der zutreffende Titel, den er seinem zweiten und letzten Buche gab, ist durchaus nicht ironisch gemeint. Mallarmé ist stolz darauf, daß er faselt. Er betrachtet dies als eine Auszeichnung, als ein Vorrecht. Der Pöbel denkt. Er, er faselt. Es ist der „göttliche Wahnsinn“ des Dichters. Verständlich zu sein, Verstand zu haben, überläßt er dem gemeinen Haufen. Sein Geistesadel bekundet sich darin, daß er undurchdringlich dunkel ist, daß das, was er orakelt, nicht durch den schwächsten Schimmer von vernünftigem Sinne entweiht wird. Er rühmte sich bei jeder Gelegenheit dieser heiligen Unbegreiflichkeit. Bei seinen wöchentlichen Abendempfängen, die seine Jünger in gemeinsamem Tempeldienste um ihn versammelten, erzählte er selbst mit großem Behagen ein Erlebnis, das zeigen sollte, wie unnahbar das Mysterium seiner Wortreihen für den flach rationalistischen Philister war.

Eine Gesellschaft von Symbolisten in einer belgischen Provinzstadt, Brügge oder Gent glaube ich, lud ihn einmal ein, dort eine Vorlesung zu halten. Mallarmé leistete der

Einladung Folge. Die Veranstalter kündigten in der Ortspresse sein Auftreten im besten symbolistisch-mystischen Stile an. Der Erste unter den Lebenden, der König der zeitgenössischen Dichter und Denker, sollte erscheinen. Die Stadt sollte des Glückes teilhaftig werden, den Großen, den Einzigen, den Unvergleichlichen von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen, aus seinem eigenen Munde die Offenbarung seines Geistes zu empfangen! Diese pindarische Reklame machte Eindruck. Man glaubte ihr um so leichter, als niemand in der Stadt etwas Gegenteiliges wußte, aus dem guten Grunde, weil niemand eine Zeile von Mallarmé gelesen hatte. Die ganze gebildete Gesellschaft hielt es also für ihre Pflicht, zu Mallarmés Vorlesung zu kommen. Der Saal war gefüllt von einem andächtig erwartungsvollen Publikum. In der ersten Reihe der Zuhörer saß der kommandierende General der Besatzung, in großer Uniform, in vollem Ordensschmucke, wie es sich geziemt, wenn eine Spitze der Gesellschaft eine andere Spitze der Gesellschaft ehren will. Mallarmé trat auf. Man sah einen kleinen Mann mit ergrauendem Bocksbart und spitzen Faunohren am Vorlesertische Platz nehmen und mit kurzen, hastigen Bewegungen einige Blätter aus der Fracktasche ziehen und vor sich entfalten. Inmitten ehrerbietiger Stille begann er zu lesen. Einer der sympathischsten und gespanntesten unter den Zuhörern war der General. Er schien ganz Ohr. Er verwandte kein Auge von dem großen Mann aus Paris. Er trank begierig jedes seiner Worte. Das dauerte einige Minuten. Dann begannen sich merkwürdige Wandlungen in der Miene und Haltung des Generals zu vollziehen. Das achtungsvolle Lächeln der Begrüßung schwand von der schnurrbärtigen Lippe. Der wohlwollende Blick wurde starr. Die Stirne runzelte sich leicht. Der General ließ

die Augen erstaunt fragend vom Vorleser zu den Zuhörern wandern. Er schien seinem Gehör nicht zu trauen und suchte offenbar auf den Gesichtern der Nachbarn eine Bestätigung seiner eigenen Eindrücke. Diese wurden sichtlich immer lebhafter. Er rückte auf seinem Stuhl nervös hin und her. Er räusperte sich laut und immer lauter. Er zwirbelte und riß mit steigendem Grimm an seinem Schnurrbart. Mallarmé las inzwischen ruhig und selbstvergnügt seine Prosa weiter. Endlich konnte der General seine Gefühle nicht länger bemeistern. Feuerrot im Gesichte sprang er auf, rief mit seiner kräftigsten Befehlshaberstimme: „Der Mensch dort, der uns dieses unerhörte Zeug vorliest, ist entweder irrsinnig oder betrunken," und verließ dröhnenden Schrittes, säbelrassend und sporenklirrend, den Saal.

Wie gesagt, diesen Vorfall erzählte Mallarmé selbst, und seine Jünger belächelten mitleidig den biedern Soldaten, der in ihren Augen das nashornhäutige, verständnislose Banausentum verkörperte. Das einzige Unrecht des Generals, sofern Mallarmé die Anekdote richtig erzählte, war aber, daß er sich geärgert hatte. Wenn er sein Urteil achselzuckend und lächelnd abgegeben hätte, so hätte er durch seinen Humor einen Beweis geistiger Überlegenheit erbracht, der selbst Mallarmé vor den Mund geschlagen haben würde.

Damit der Leser richten könne zwischen dem belgischen General und dem dekadenten Dichterfürsten, seien einige Proben von Mallarmés „Faseleien" angeführt. Über den Ruhm äußert er sich so:

„Der Ruhm, ich wußte ihn erst gestern unwiderleglich, und nichts wird mich interessieren, von Jemand so genannt zu werden. Hundert Anschlagzettel, die, Verrat des Buchstaben, sich das unverstandene Gold des Tages aneignen,

haben, wie an allen Gemarkungen der Stadt, meine Augen in der Ebene des Gesichtskreises durch eine Abfahrt auf dem Geleise geflohen, weggezogen, ehe sie sich in dem schwierigen Stolze sammeln, den die Nähe eines Waldes zur Zeit seiner Herrlichkeit giebt."

(Für Liebhaber setze ich die französische Urschrift her, werde dies aber bei den weiteren Proben unterlassen, da man mir dann wohl glaubt, daß ich peinlich genau übersetze:

„La gloire, je ne la sus qu'hier irréfragable et rien ne m'intéressera d'être appelé par quelqu'un ainsi. Cent affiches s'assimilant l'or incompris des jours, trahison de la lettre, ont fui, comme à tous les confins de la ville, mes yeux au ras de l'horizon par un départ sur le rail trainés avant de se recueillir dans l'abstruse fierté que donne une approche de forêt en son temps d'apothéose".)

Auf den Vorwurf der Dunkelheit antwortete er einmal:

„Reine Vorrechte wären diesmal niedrigen Spaßmachern ausgeliefert. Jede Schrift muß außerhalb ihres Schatzes aus Rücksicht für diejenigen, deren Sprache sie schließlich doch für einen anderen Zweck entlehnt, wenn sie umherliegt, mit den Worten einen wäre es selbst gleichgiltigen Sinn darbieten. Man gewinnt dabei, den Müßigen abzulenken, der entzückt ist, daß auf den ersten Blick ihn nichts dabei angeht. Höflicher Gruß einer- und andererseits. Vortrefflich, wenn sie trotzdem, weil ich weiß nicht welche Spiegelung, unterhalb, schlecht trennbar von der der Netzhaut zugestandenen Oberfläche, beunruhigt, den Verdacht auf sich lenkt. Die Schlauen im Publikum, sich ermächtigend, es zu leiten, erklären mit Ernsthaftigkeit, daß gerade der Inhalt unverständlich ist. Wehe, lächerlich, dem, der diesem Streich erliegt! Er wird in einen ungeheuren und mittel-

mäßigen Spott eingehüllt. So immer. Nicht so sehr, vielleicht, als die Geißel jetzt, einmütig und maßlos, wütet. . . . Es ist ein Unternehmen, das, wenigstens schriftstellerisch, nicht zählt, das ihrige, die Dinge in einem unerschütterlichen Vordergrund auszustellen, als Krämer, vom Druck des Augenblickes bestimmt, einverstanden — schreiben, in diesem Falle, warum? Ungehörig, außer um Gemeinplätze auszubreiten. Lieber als die köstliche Wolke auszuspannen, die über dem geheimen Abgrund jedes Gedankens wogt, in Anbetracht, daß das gewöhnlich ist, welchem man einen unmittelbaren Charakter und nichts weiter zubilligt." Da ich fürchte, daß ich hier in der Übersetzung zu klar geworden bin, will ich doch noch wenigstens die letzten drei Zeilen Französisch anführen: „Plutôt que tendre le nuage. précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat."

Dabei lasse ich es bewenden, damit der Leser es mir nicht mache wie der belgische General.

Mallarmés Verse sind nicht anders wie seine Prosa, wenigstens die der späteren Zeit. Berühmt ist seine Strophe:

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys,
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure,
A travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure.

„Und du machtest das schluchzende Weiß der Lilien, das, auf Seufzermeeren, die es leise streift, rollend, durch den blauen Weihrauch erblichener Gesichtskreise träumerisch zum Monde, der weint, emporsteigt."

Diese und andere Verse haben zahlreiche Ausleger gefunden; die Einen, wie Retté und Gustav Kahn, andächtig und tiefsinnig, die Anderen, wie Jules Lemaître, von so

ungenügender Rechtgläubigkeit, daß der Verdacht des Ulks nicht von der Hand zu weisen ist. Aber wenn der angebliche Sinn der dunklen und großartigen Worte erklärt ist, so zeigt sich, daß er ein Unsinn ist.

Die einzige Arbeit Mallarmés, die auch außerhalb seiner Kapelle einigermaßen bekannt wurde, ist der schon erwähnte „Nachmittag eines Fauns". Auch in diesem Gedichte finden sich zwar Verse wie diese:

> Assoupi de sommeils touffus, aimai-je un rêve?
> Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
> En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
> Bois mêmes, prouve, hêlas! — que bien seul je m'offrais
> Pour triomphe la faute idéale des roses . . .*)

aber im ganzen ist es verständlich genug: der Faun, die sinnbildliche Verkörperung der hellenisch-heidnischen Weltanschauung, klagt in einem etwas langen Selbstgespräch über das Verschwinden der Nymphen, über die Entgötterung seines Zauberwaldes, das heißt über die Verdrängung der fröhlichen Sinnenwelt des Altertums durch den strengen Ernst christlicher Sittlichkeit. Mit einem Worte: das alte Thema, das Schiller in den „Göttern Griechenlands" endgiltig behandelt hat. Mallarmé hat es nicht erneut, er hat es nur verwirrt und versudelt. Was Schiller an der antiken Welt preist, das ist ihre Durchdringung mit Göttlichem, das ist ihre Fähigkeit, alles Irdische mit Himmlischem zu beleben, dem Stoffe olympisches Bewußtsein beizulegen, wie in jedem Berggipfel so in jedem Quell und jedem Baum

---

*) Entschlummert in dichtbuschigem Schlafe, liebte ich etwa einen Traum? Mein Zweifel, eine Häufung alter Nacht, vollendet sich in manchem zarten Zweig, der, wirklicher Wald selbst geblieben, leider beweist, daß ich mir ganz allein als Triumph den idealen Fehltritt der Rosen geboten habe.

einen fühlenden, liebenden, wirkenden Geist oder Halbgott zu ahnen, zu spüren. Die „Götter Griechenlands" besingen einen ästhetischen Pantheismus und vergeistigen die griechische Mythologie durch ihre spinozistische Auslegung. Mallarmé sieht diese ideale philosophische Seite des Gegenstandes gar nicht. Seine Betrachtung verweilt nur beim roh fleischlichen Anblicke des Mythus, sein Bedauern gilt dem erstorbenen Phallusdienste, seine Klage jammert darüber, daß es keine angenehmen Begegnungen mit Nymphen mehr in den Wäldern giebt, in denen beamtete Flurschützen jede zärtliche Regung mit Protokollen bedrohen. So trennt ihn, ganz abgesehen von der Form, von Schiller die ganze Entfernung, die zwischen einem geilen Astarothdiener und einem hochgesinnten Schüler Platos liegt.

Mallarmé an sich ist sehr uninteressant. Seine ersten Zeilen verblüffen. Dann ärgern sie. Hierauf lächelt man und später lassen sie ganz gleichgiltig, weil man den anmaßenden Galimathias schon kennt und auch das Lustigste durch breite Wiederholung langweilig wird. Wohl aber lohnt es sich, zu untersuchen, wieso dieser schwachsinnige Eunuch Namen und Einfluß erlangen konnte. Denn der Zufall hat hieran keinen großen Anteil und ein Erfolg schließt immer eine Lehre in sich.

Zwei Gründe bezeichneten Mallarmé notwendig der Bewunderung seiner dekadenten Gemeinde: seine Kunsttheorie und seine Sinnlosigkeit. Mallarmé bekannte sich zur Lehre von der „Kunst für die Kunst", und diese Lehre ist all den Geistesschwachen teuer, die, zu jeder anhaltenden, gleichmäßigen Arbeit organisch unfähig, in allen ihren Trieben gesellschaftsfeindlich, ihr Leben mit kindischer Spielerei ausfüllen, diese Spielerei Kunst nennen und natürlich gern glauben machen möchten, daß solche angebliche Kunst die

höchste Menschenthätigkeit und mit vollem Rechte Selbstzweck sei. Ein Mann, der erklärte, das Weltall sei nur dazu da, um zu einem Buche zu führen, und der, allerdings etwas widerspruchsvoll, hinzufügte, dieses Buch, um dessentwillen das Weltall überhaupt vorhanden sei, dürfe nicht geschrieben werden, da es einer hohen Seele wenig würdig sei, sich dem Pöbel auszuliefern, ein solcher Mann war ganz nach dem Herzen der armen Teufel, die nie im Stande waren, mit ihrem Schreibquark auch nur einen einzigen urteilsfähigen Menschen zu interessieren, und die, aus der Not eine Tugend machend, stolz verkündeten, ein wirklich vornehmer Schriftsteller verschmähe es, die Menschen zu interessieren. Seine Sinnlosigkeit war ein weiterer Vorzug in den Augen der mystischen Schwachköpfe, denen Dunkelheit gleichbedeutend ist mit Tiefe und Verständlichkeit mit Plattheit. Mallarmé predigte, daß das Wort keinen Begriff vermitteln dürfe, sondern Vorstellungen „suggerieren“ müsse, und dieser Satz schließt die ganze ästhetische Theorie der Hanswürste in sich, welche die Verwirrung aller Kunstgebiete und die Verwechslung aller künstlerischen Ausdrucksmittel für das Wesen der „Modernität“ erklären. Sie wollen die Musik mit den Augen und die Architektur mit den Ohren genießen. Gedichte wollen sie riechen und Malerei womöglich schmecken. Das Orchester soll philosophische, vielleicht auch geometrische, Theoreme vortragen, die Wortsprache dagegen nur schwimmende, formlose Träumereien und Stimmungen ohne erkennbaren Vorstellungsinhalt vermitteln. Mallarmé bezeichnete seine Wortfolgen ohne Bedeutung, seine „Faseleien“, wie er sie richtig nannte, als „Wortmusik“. Dieses Wort bedeutet gar nichts. Die Dekadenten aber legten einen Sinn hinein. Für sie bedeutete es, daß die Sprache ihren Rang eines Werkzeugs

der Gedanken-Übertragung aufgeben und zum bloßen hypnotisierenden, einlullenden Stimmungsgeräusch herabgewürdigt werden sollte, und das war ein ganzes Programm für die Leutchen, die idiotischen Dramen durch Beleuchtungen in wechselnden Farben und durch verschiedene im Saale verbreitete Düfte Wert zu geben glaubten.

Nach Verlaines Tode kürte die dekadente Gemeinde der Monatsschrift „La Plume“ in aller Form, mittels Abstimmung, Mallarmé zü ihrem Dichterfürsten. Das war ein Fortschritt. Verlaine war ein Dichter, der Augenblicke des Irrsinns hatte. Mallarmé war ein Schwachsinniger, der Augenblicke des Dichtens hatte, und zwar waren es die Augenblicke, in denen sein Schwachsinn am trostlosesten war. In der Verlängerung der Richtung, die von Verlaine bis Mallarmé geht, war ein Fortschreiten kaum mehr möglich, man hätte denn nach Mallarmé Maurice Maeterlinck gekrönt. Das ist nicht geschehen. Man stieß sich vielleicht daran, daß Maeterlinck ein Ausländer ist. Aber er faselt in französischer Sprache. Das hätte vielleicht genügen können. Wie die Kunst, hat ja auch die Trottelei keine Heimat.



III

Léon Dierx

Die sechzig Lyriker Jungfrankreichs, die zu Kurfürsten berufen wurden, um den durch Mallarmés Tod erledigten Dichterthron wieder zu besetzen, beschlossen es anders. Fünfzehn von ihnen, die größte Stimmenzahl, die sich auf einen Namen vereinigte, wählten zum neuen Dichterfürsten Léon Dierx. Das Wahlergebnis war eine Überraschung. Für die einen, weil sie Dierx nicht kannten, für die anderen, die Minderheit, weil sie ihn kannten.

Denen, die ihn nicht kannten, mochte seine Krönung nur dann von vornherein eine Empfehlung scheinen, wenn sie zur heiligen Schar jener Idioten gehörten, die Jugend nicht vor Gehirnerweichung schützt. Wer nicht einer von diesen Auserlesenen ist, der empfand starkes Mißtrauen gegen den Erben einer Ehre, die vor ihm Mallarmé und Verlaine ausgezeichnet hatte. Das Vorurteil war indeß ungerecht. Dierx ist seinen Vorgängern so unähnlich wie möglich. Er hat nichts von der geheimnisvollen und großartigen Trottelei Mallarmés. Man würde andererseits auch vergebens die wundervollen Gefühlstöne bei ihm suchen, die von Zeit zu Zeit bei Verlaine zwischen klobigen Geschmacklosigkeiten, platten Kindereien und chaotischen Schrullen überraschen. Wer die zwei nicht allzu starken

Bände Gedichte*) durchliest, welche die ganze Lebensarbeit des Sechzigers ausmachen, der wird sich vielleicht verwundert fragen, was ihn wohl der Verehrung der Jüngsten bezeichnet? Gallige Kenner junger Schriftstellerseelen haben Antworten geboten. Die einen sagten: „Sein Alter. Es ist von ihm keine demütigende Dichterthat mehr zu besorgen." Die anderen meinten: „Seine ehrenvolle Dunkelheit. Er kann keinen Neid erregen." Diese Deutungen sind boshaft drollig, doch falsch. Die Wähler, die ihm den Lorbeer reichten, hatten bessere Beweggründe. Sie wollten sichtlich aus ihrer Verstiegenheit den Rückweg zu lebendiger, entwicklungsfähiger Kunst finden. Das dichtende Jungfrankreich schwört den Blödsinn ab. Die Krönung von Dierx war eine Waffenstreckung. Dierx huldigen, hieß für Mallarmé Buße thun. Daß die reuige Umkehr aber gerade unter der Anrufung Dierx' geschah, erklärt sich aus einigen Eigentümlichkeiten des Dichters, die ich weiterhin hervorheben werde.

Es giebt zwei Arten Dichter. Die einen erschaffen die Dichtkunst, die anderen werden von der Dichtkunst erschaffen. Ich meine damit, daß die einen Dichter sein würden, wenn vor ihnen nie ein Vers geschrieben worden wäre oder wenn sie nie einen gelesen hätten, während die anderen von den dichterischen Überlieferungen angeregt sind, sich von ihnen nähren und sie würdig fortsetzen. In jenen ist der Liederquell so mächtig, daß er mit gewaltigem Drange gleich einem kochenden Geyser hervorbricht, in diesen ist er nicht so reißend, um mit eigener Springkraft emporzusprudeln, sondern muß erbohrt werden, was aber nicht ausschließt,

*) Oeuvres complètes de Léon Dierx. Paris, Alphonse Lemerre. 1. Band, 1894: Poèmes et poésies. Les lèvres closes. 2. Band, 1896: Les paroles du vaincu. La Rencontre. Les amants.

daß er dann reich und köstlich strömt. Denn ich möchte nicht mißverstanden werden: bei den Dichtern der zweiten Art, die keine selbstleuchtenden Sonnen, sondern planetarische Wesen sind, denke ich nicht an die bloßen Nachempfinder und äußerlichen Nachahmer, denen „ein Vers gelang in einer gebildeten Sprache, die für sie dichtet und denkt", sondern an Naturen, die stark fühlen und deren Ausdrucksweise deshalb kräftige Affektfarben zeigt, die eine rasche und reiche Ideen-Association haben und deshalb in ihrer Anschauung bildlich und beziehungsvoll sind, in denen jedoch diese Urbestandteile der Dichtergabe nicht elementargewaltig genug sind, um mit der Notwendigkeit eines Lebensgesetzes sich in dichterischer Gestaltung auszublühen, sondern die des Beispiels einer hohen Dichterpersönlichkeit von der Sonnengattung bedürfen, nicht um sie nachzuahmen, sondern um durch sie über sich selbst, über ihr nicht genug deutliches Wollen, ihr nicht genug zwingendes Müssen sich klar zu werden.

Léon Dierx ist ein Dichter dieser zweiten Art. Kein Bergstrom, der aus geheimen Abgründen hervorbricht, Felswände sprengt und in wildem Guß sich selbst sein Bett gräbt, aber ein schöner Fluß, der stattlich in bereiteten Kanälen dahinfließt, sie füllt und wohl auch erweitert. Er ist Parnassier in der Form und in der Denkweise. Das Erz seiner Sprache zu schmieden hat ihn der Cyklop Viktor Hugo gelehrt. Das Tauschieren und Ciselieren des Metalles hat er Theophile Gautier abgesehen, den er, wie alle Parnassier, um dieser Kleinkunstfertigkeit willen maßlos überschätzt, wie er ihm denn einmal in verzückten Terzinen zuruft: „Heil dir aus der Tiefe des Eintagslebens heraus, Heil dir, der du in der Unsterblichkeit lebst, wo du, neben Goethe sitzend, Homer betrachtest!" Zu seiner Gedankenwelt

hat er häufig diejenige von Lecomte de Lisle gemacht, dem, „seinem teuren und verehrten Meister“, er seine Gedichte gewidmet hat. Sein schauerlicher Pessimismus und das ab und zu, glücklicherweise selten, auftretende Schwelgen in Vorstellungen von Krankheit und körperlicher Qual weisen auf Baudelairesche Einflüsse hin. Und mit allen Parnassiern hat er die Weltanschauung gemein, welcher die Kunst das höchste Ziel wie die höchste Vollendung des menschlichen Strebens ist, welche die Kunst mystisch über die Natur stellt, selbst das unerbittliche Gesetz der Natur durch die freie Erfinderlaune eines schöpferischen Künstlers bezwingen läßt und die Schönheit nicht in der Natur, sondern nur in der Künstlerthat anerkennt.

Oft, zu oft, ist Dierx harmonischer Schönredner und nicht mehr. Einmal ist er so unvorsichtig, sich unmittelbar gegen einen Maßstab zu stellen, der auf den ersten Blick seine Höhe in Zollen und Linien abzulesen gestattet. Man erinnert sich des wundertönigen Gedichtes von Heine, dessen zweite Strophe lautet: „Gleichwie das Meer dem Mond entgegenschwillt, — So flutet meine Seele froh und wild — Empor zu deinem holden Licht — O, lüge nicht!“ In drei Verszeilen — der letzte Halbvers ist ein Kehrreim, der in keiner inneren Beziehung zur Strophe steht — hat Heine hier das ganze ungeheure Naturbild der Gezeiten heraufbeschworen und die Seele des Lesers mit der überwältigenden Orgelmusik des steigenden Weltmeers, mit der Wucht seiner die Pole aus den Angeln hebenden Bewegung, seinem Glanz und seinem Dufte erfüllt. Léon Dierx entwickelt in einem Gedichte, „Am Strande“, ganz denselben Gedanken. Sehen wir nun, wie sich Heines Bild unter Dierx' Pinsel gestaltet.

„Sie lieben, sagen Sie, das Meer, das große Abbild

einer Seele, die in ihren endlosen Kämpfen niemals ermattet; sehen Sie, wie es von Strand zu Strand wider die rauhe Klippenwand oder an den feinen Sand schlägt! Sehen Sie, wie das unermeßliche Meer unter dem gewaltigen Hauch der Hochsee gleich einer stolzen Seele schwillt und gegen Sie die gewohnte Flutwelle rollt, welche die Riffe überschwemmt, mit denen die Häfen eingesäumt sind! Sie lieben, sagen Sie, das Meer, den Guß der Wogen, die am flachen Strande verrinnen oder gegen die trotzigen Vorgebirge donnern, wie der Guß einer schweren Seele, in die andere Seelen niedertaumeln, gegen ein leeres oder von Mauern starrendes Herz anrollt! Sehen Sie! Jede Woge bäumt sich, ans Ziel gelangt, zerstiebt, versilbert weithin die endlosen Hänge der Küste, stirbt zu Ihren Füßen in kriechenden Wasserlaken, in salzigem Gischt, den der Wind zerbläst. So stirbt nutzlos jede verlorene Anstrengung einer Seele, die sich zu zagen Liebkosungen erhebt, und ihr bitterer Duft zerstäubt in der Luft des Zieles bei einem Herzen ohne Gnade . . .“ Und so geht es noch sieben Strophen weiter in deklamatorischen Glossen zu dem Gleichnis, das den Kristallisationskern des Gedichtes bildet. Bei Heine einige Worte, kurz und ahnungsvoll wie eine Zauberformel, bei Dierx eine endlose Reihe Redensarten, die ja ganz stolz und malerisch sind, aber durch ihre Häufung das Bild nicht verdeutlichen, sondern verwischen und allmählich begraben.

Oder wenn er (in dem epischen Gedichte von Lecomte de Lisleschem Schnitte „Souré-Ha“) ruft: „Ungestillte Träume unmöglicher Liebe, werdet ihr immer mit unbezwinglichen Begierden den unseligen Thoren zerfressen, der sich in euch verliebt hat? Was! Weil er beim Erwachen seines Fleisches, überrascht von der unbekannten Wärme, die

aus einem Funken aufsteigt, das bittere Gift trank, das sich hinter gleißnerischem Azur verbirgt, werdet ihr melodischen Schlangen ihn immer beißen?" Das klingt sehr aufgeregt und ist sehr kaltblütig. Das scheint energisch und ist matt. Es ist handwerksmäßig gelassene Aneinanderreihung schimmernder Worte, die zusammen kein Bild geben. So begnügen sich in barbarischen Epochen des Niederganges die Goldschmiede damit, möglichst viele und große Edelsteine und Perlen an einem Schmucke anzubringen, der nichts darstellt, keinen künstlerischen Gedanken versinnlicht, nur ein tragbarer Juwelenladen von großem Geldwerte ist.

Solcher Stellen finden sich in Dierx' Gedichten mehr, als namentlich der deutsche Leser verträgt, der in der Lyrik echte, einfache Naturtöne sucht und nichts so unangenehm empfindet wie hochtrabenden Schwulst. Auch gewisse süßliche, niedlich schmeichelnde Galanterien im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts, für die der Franzose Sinn hat, muten uns eigentümlich fade an. Unser Gaumen kann nichts mit Strophen gleich dieser anfangen: „O Mencia, lockendes Mädchen! Wenn Sie doch wissen, was alles in Ihren zwanzig Jahren singt, warum wollen Sie unter den Glöckchen des Lenzes die Kerkermeisterin eines Vogelbauers bleiben?" Diesen Ton hat Verlaine in seinen „Fêtes galantes" häufig angeschlagen. Wir kennen ihn aus den Nachahmungen unserer Dichter der vorweimarschen Periode. Selbst der junge Goethe hatte seine Damon- und Belinde-Zeit; nicht seine glücklichste. Vielleicht sind es diese litteraturgeschichtlichen Erinnerungen, die uns die Gattung verleiden.

Und derselbe Dierx, der sich manchmal in der seicht gefälligen Tändelei eines Gentil-Bernard oder Dorat gefällt, verirrt sich zwischendurch in die Blut- und Wunden-

Kraftmeierei Baudelaires („Zur Stunde, wo die Sonne, wie ein grausamer König, der sein Leichenbegängnis mit blutigen Bahrtüchern schmücken will, sich den Leib aufreißt und ihre Eingeweide herausschüttelt . . ."!!) und in titanisierende Geschmacklosigkeiten gleich diesem Bilde: „Der Mond rundet seine ferne Scheibe in einem fahlen Wasser mit Zinnspiegelungen; und dieser alte Weiher, ein heimwehkranker Spiegel, scheint dein großes Auge, o Natur, ach! scheint ein großes, müdes Auge."

Das ist indeß nur der Dierx der schwachen Tage. Ich habe zuerst die Einwände erschöpfen wollen, um dann bloß bei den glänzenden Seiten des Dichters verweilen zu können. Seine Form vor allem ist nur mit einem Worte zu kennzeichnen: Vollendung! Er ist sich seiner Meisterschaft auf seinem dichterischen Tonwerkzeuge so sehr bewußt, daß er sich manchmal, auch hierin ein richtiger Parnassier, zu Paganini-Kunststückchen verleiten läßt. Man würdige in der Ursprache dieses unübersetzbare Glockenspiel von Wortklingelei:

„Dans la douceur du soir, pour ravir le rêveur,
Un rayon plus royal octroyé par faveur
Irradie, arrosant l'horizon qu'il irise.
Et la forêt s'embrase au soupir de la brise;
Et la mare où se mire un troupeau lent et las,
S'est moirée à son tour de miroitants éclats,
Et l'ombre est couleur d'ambre et tout s'y recolore."

„Ravir — rêveur", „rayon — royal — (oct)royé", „(ar)rosant — (ho)rizon", „(s'em)brase — brise", „mare — mire" „moirée — miroi)tant)", „ombre — ambre" — und so geht es durch das ganze Gedicht, dessen jeder Vers ein Wort mit verwandelten Selbstlauten mindestens einmal, manchmal zweimal wiederholt.

Aber diese Formspielerei mit Gleichklang und Klangähnlichkeit ist bei ihm doch nur selten die Hauptsache. Wichtiger ist ihm die Ausführung eines edlen Gedankens, eines neuen, hohen Bildes, das er allseitig zu voller Anschaulichkeit ausgestaltet. Oft glücken ihm eigenartige, die Einbildungskraft gefangennehmende Gleichnisse. Von dem rückblickend eifersüchtigen „Witwer Hemrick" sagt er: „Wie ein Bergmann im Stollen zwischen engen Schlüften kriecht und wühlt und vordringt und, das Grubenlicht in der Faust oder die harte Haue erhoben, lange arbeitet, unablässig mit dem Felsgestein kämpft, hämmert, bricht, Blöcke losreißt, die nicht wieder ersetzt werden, so hat in seiner Seele, fahle Lichter schießend, ein Verdacht jammervolle Höhlen gegraben." Oder dieses Sonnett: „Wie die zahlreichen Pfeiler hoher Kathedralen, o Träume meines Herzens, so steigt ihr auf! Und ich sehe noch den alten Weihrauch seine Ringe im Schatten eurer Schiffe verschweben lassen, o meine Träume von ehemals! Wie einer von Meisterhänden gebändigten Orgel lausche ich dir, o mein langer Schmerz! Und deine Stimme murmelt mir noch den Nachhall der Klagen und Seufzer, die ich unter meinen Fingern seit lange erstickt habe. Auf, eingeschlossener Priester, der unter der Mißhandlung blutete; hast du nicht deine Kirche und deinen Dienst verleugnet und das Weihrauchfaß an den Mauern deines Gefängnisses zerschellt? Auf! Recke die Arme ohne die Augen zu schließen! Mögen sie zusammenstürzen, diese Bogen, deren Steine du behauen, und wenn ihre Wucht dich auch auf der Stelle zermalmen sollte wie Samson!"

Was an diesen Bildern sofort auffällt, das ist, daß sie nicht unmittelbar geschaut, sondern ersonnen sind. Zuerst hat Dierx den abgezogenen Gedanken, dann findet er durch

analogisches Denken die gegenständliche Einkleidung für ihn. Bei anderen Dichtern, die von frischerer Sinnlichkeit sind, ist der Vorgang ein umgekehrter. Sie nehmen zuerst das Bild wahr und dieses giebt ihnen dann analogisch einen abgezogenen Gedanken ein. Man vergleiche zum Beispiel das angeführte Sonnett, wo Dierx den Gedanken verbildlicht, daß er sich von einer ihn gefangen haltenden, aus Erinnerung und Sehnsucht gebauten Schwermut durch eine diese Gefängnismauern sprengende Geistesanstrengung befreien müsse, mit dem Gedichte „Nebel“ von Lenau:

Du trüber Nebel hüllest mir
Das Thal mit seinem Fluß,
Den Berg mit seinem Waldrevier
Und jeden Sonnengruß.
Nimm fort in deine graue Nacht
Die Erde weit und breit!
Nimm fort, was mich so traurig macht,
Auch die Vergangenheit!

Hier sieht der Dichter zuerst den Nebel und wie er ihm den Anblick der Erde entzieht. Das giebt ihm den Gedanken ein: so könnte das Vergessen mir die Vergangenheit und ihre Schmerzen verschleiern. Um diese Verschiedenheit, diese Gegensätzlichkeit in eine Formel zu bringen: Dierx verstofflicht einen abgezogenen Gedanken, Lenau vergeistigt einen gegenständlichen Anblick.

Dierx hat Naturgefühl und erfaßt die Bilder von Wald und Haide mit regem Sinn. Einzelne seiner Stimmungen (z. B. „Oktoberabend“) sind eine dauernde Bereicherung der französischen Lyrik. Aber sein Naturgefühl ist das des Großstädters, der zwischen Häusern aufgewachsen ist, dessen Sohle immer Steinpflaster tritt und der nur selten, an gesegneten Sonntagen, ein wenig ins Freie gelangt. Sein Verständnis, seine Empfänglichkeit hat er

nur an der Kunst gebildet. Er hat nicht als träumerisches Kind das Rauschen der Baumkronen und den Gesang eines unsichtbaren Vogels in den Zweigen zu seiner Seele sprechen lassen. Und weil er die Natur zuerst in den Gemälden der Meister kennen gelernt hat, so wandert er über Berg und Thal als ein Museumbesucher, der Landschaftsbilder der Galerien wiederfinden will, und er sucht seine Lieblingsmaler in der Natur, nicht die Natur bei seinen Lieblingsmalern. Als ich Dierx las, fiel es mir zum erstenmale auf, daß dem Sohne der Großstadt die Bildergalerie Fausts „Ostermorgen-Spaziergang" ersetzen muß.

Dierx ist ein Verächter und Hasser der Menschen und er will im Leben nichts als Schmerz und Sünde sehen. Packend bekennt er diese düstere Grundanschauung im „Gebet Adams": „Grauenhafter Traum! Mich umgab das unübersehbare Gewimmel der Seelen. Vor uns, unbeweglich und stumm, schön wie ein Gott, doch traurig, die Kniee gebeugt, sahen wir den Ahn, fern von den Männern und Frauen . . . Alle horchten, über den dämmernden Raum geneigt, wie aus den fernsten Abgründen der Himmel der unstillbare Ruf der Lebenden zu den Göttern, das tolle Lachen, die Wutschreie und Verwünschungen heraufhallten. Und immer trauriger betete Adam, einsam, im Staube liegend, und er schlug sich an die Brust, so oft im tönenden Nebel die unerbittlichen Worte erschallten: „Adam! Ein neues Menschenkind ist geboren!" — „Herr!" murmelte er, „wie lang ist doch die Marter! Meine Söhne haben sich unter deinem Gesetz genug vermehrt. Werde ich niemals die Nacht mir zurufen hören: der letzte Mensch ist tot! Alles ist vollendet?" Noch grimmiger ist der „Trauermarsch", der aber zu lang ist, um ganz angeführt zu werden. „Wir leben Tage des Todeskampfes und Röchelns," heißt

es da; „dort oben ist niemand, der auf uns blickt und uns antwortet. Die letzten Götter sind tot und tot ist das Gebet. Wir haben unsere Helden verleugnet und ihre Gesetze. Vor uns leuchtet keine Hoffnung, und die Träume von ehemals werden nie wieder geboren werden. Menschen! betrachten wir uns in unserer ganzen Häßlichkeit. O Strahl, der in den leuchtenden Augen der Ahnen glänzte! Unsere hohlen Augen, schwer von Langweile, wandern blöd von den Dingen zu den Wesen. Liebe, von unseren ungläubigen Ahnen besungen, keiner von uns hat dich je in unseren kalten Dämmerungen gesehen. Stirb, altes, lügen- und gallegeschwollenes Gespenst. Unsere leere Seele ist dein schauerliches Grab, Liebe. . . . Auch der Haß ist tot. Nur die Langweile lebt noch, die unüberwindliche Langweile." Und er schließt: „Erde, du selbst am Ziele deines Geschickes, wie ein leerer, nackter, greulicher, stimmloser Totenschädel, kehre in deine Sonne zurück! Suche, wenn sie noch brennt, in ihrer erblassenden Flamme eine Wiedergeburt! Speie beim Anprall deines unreinen Balles an ihre erschöpfte Kugel unsere zahllosen Gebeine ins Leere, wo keine künftige Welt je wieder keimt!"

Diese verzweifelte Selbstaufgebung kennzeichnet Dierx als einen Dichter der Vergangenheit, ohne Zukunftsgefühl und darum ohne Hoffnung. Sein Gemüt kennt nur Sehnsucht nach dem, was war, doch keine Erwartung. Diese Abwesenheit von Erwartungsaffekten aber, die immer optimistisch, immer krafterregend (dynamogen) sind, macht das Wesen der seelischen Greisenhaftigkeit aus. Sie ist die Grundstimmung aller Epigonen und wird stets in Zeiten des Verfalls beobachtet. Daß Dierx trotz dieses müden, trostlosen Zuges der Dichter der Jungen werden konnte, enthüllt die Erschöpfung dieses marksiechen Geschlechtes.

Allein mehr noch als sein Pessimismus, der bei Dekadenten guter Ton ist, mußte ihn sein ästhetischer Aristokratismus den Jungen anziehend machen. Das ist der einzige Punkt, wo er sich mit Mallarmé berührt und der seine Wahl zum Dichterfürsten als die Fortsetzung einer Überlieferung erscheinen läßt.

Viele seiner Gedichte sind elegante Kunstkritiken. („Corot.“ Oder diese Stelle von „Stella Vespera“: „Jedes dieser Bilder schien das Ziel eines verschiedenen Wollens. Das erste schien ein ganz neuer Rembrandt. Es waren dieselben Hintergründe von dichten Atmosphären und warmem Dunkel voll anziehender Geheimnisse; doch niemals hatte der Pinsel des holländischen Meisters die Finsternisse so weit getrieben; niemals hatte er ihre Wellen unter einer Lasur nachdrucksvoller Liebkosungen so wunderbar vertieft.“) Aber sein ganzes Glaubensbekenntnis, seine vollständige Lehre vom Verhältnis der Kunst zu den in der Natur wirkenden Kräften ist in „Stella Vespera“ niedergelegt, der Perle seiner Gedichte. Eine geheimnisvolle junge Dame von überirdischer Schönheit wird immer in Bildergalerien, Gemälde-Ausstellungen und Malwerkstätten gesehen, wo sie Frauenbildnisse betrachtet. Sie sucht ewig etwas — ihr eigenes Bildnis, doch durch Liebe verklärt, nicht eiskalt und unnahbar hochmütig, wie sie jetzt noch ist. In Paris lebt ein Maler, der ein Wunderwerk träumt: ein Frauenbildnis, die höchste Vollendung des Weibes und die hellste Entflammung ihrer Seele in Leidenschaft. Er malt nicht nach einem Modell. Es giebt keines für das hohe Werk, das er schaffen will. Er malt aus dem Unbewußten, aus seiner Sehnsucht heraus. Auch aus einer dunklen Familien-Erinnerung. Ein ferner Vorfahr malte einst, vor drei Jahrhunderten, solch ein vollendetes Frauenbild, und — o

Wunder! Fünfzig Jahre nach seinem Tode ward in Florenz ein Weib geboren, das sich zum Ebenbilde des vorgeahnten Meisterwerkes entwickelte. Siebenmal hat der Maler das Weib seiner Träume gemalt, immer schöner, in unheimlich wachsender Vollendung; endlich ist er befriedigt: sein Ideal ist verwirklicht! Da lebt es, auf die Leinwand zauberhaft gebannt. Und siehe da — am Tage der Vollendung tritt plötzlich die holde Unbekannte der Museen bei dem Maler ein und sie erkennt ihr Bildnis, wie sie es ersehnt hat, und er erkennt sein fleischgewordenes Traumbild. „Ihr Ahnherr schuf einst das Bildnis meiner Ahnfrau," sagt sie; „man nannte sie den Morgenstern; ich erkenne in Ihnen den würdigen Erben der großen Vorfahren; ich kam, um von Ihrem Pinsel meine Wiedergeburt zu verlangen, des Abendsterns Wiedergeburt." Seinen Geist umfängt bei dieser Erscheinung die Nacht jähen Wahnsinns.

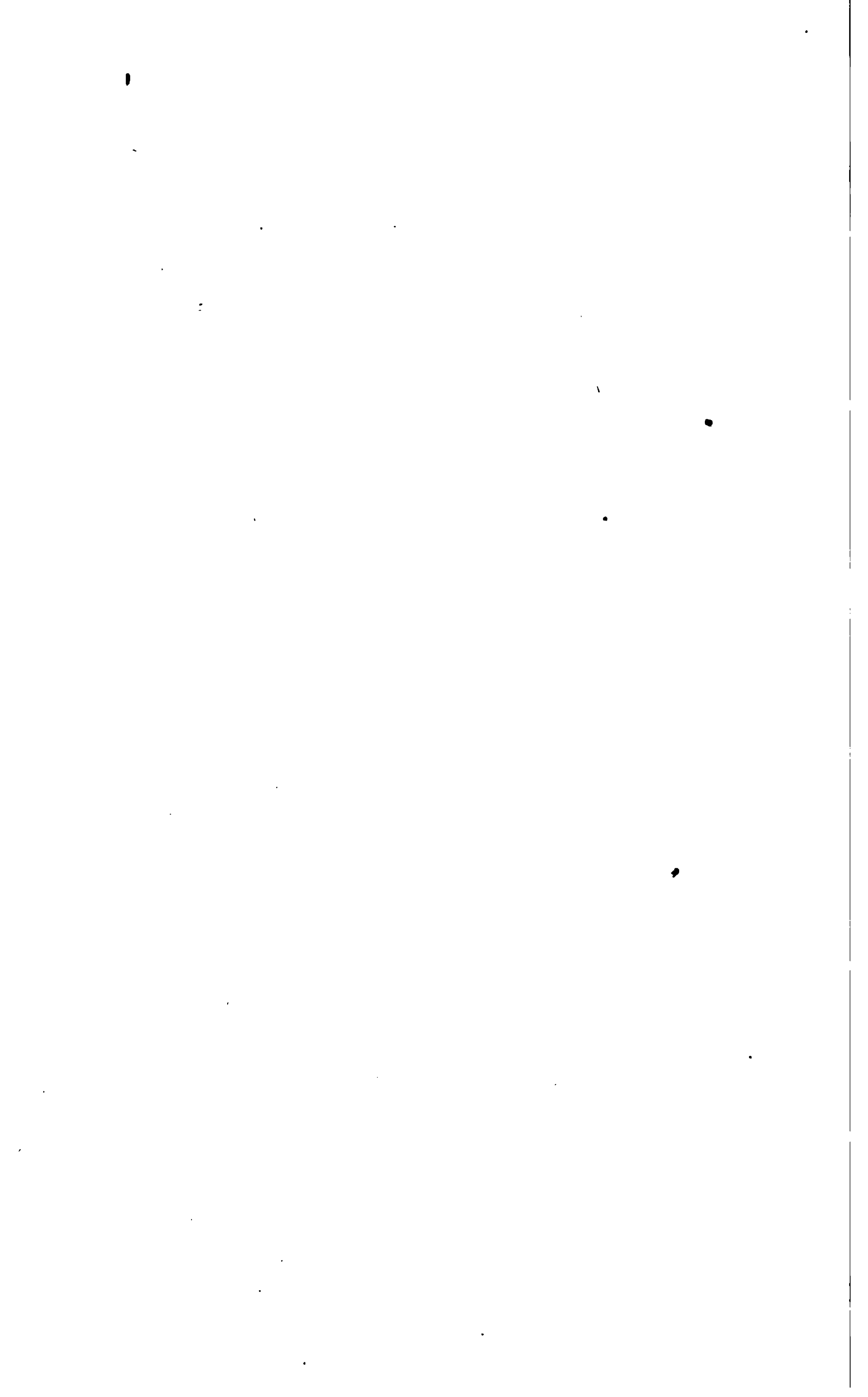
Alles in diesem Gedicht ist Geheimnis und Dämmer. Aber der Grundgedanke ist klar. Es ist der Pygmalion-Mythus in der Auffassung eines von naiver Gläubigkeit weit entfernten Zeitgenossen. „Deine Galathea, o Grieche, war keine Fabel. Nicht deine Statue von strahlendem Marmor belebte sich unter dem Hauche der Götter für dich. Nein. Aber als dein Werk vollendet war, gewährten sie dir, das vorgeahnte Weib zu finden." Das ist die Wunderkraft des Genies. „Was das Genie zu erfinden glaubt, ist das vollendete Abbild eines Wesens, das die Zukunft oder der Tod vorbehält oder das vielleicht sich nur, fern oder nah, vor seiner Anstrengung verbirgt, doch zu gleicher Zeit lebt, eine lebendige Wirklichkeit, die der höchsten Kunst gleichkommt." Schiller hat diesen Gedanken vor Dierx kürzer und intensiver ausgedrückt:

Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde,
Was der Eine verspricht, leistet die And're gewiß.

Schiller erhebt seine kühn idealistische These zum allgemeinen Naturgesetz; Dierx scheint diese bescheidener auf die Welt des Kunstschaffens beschränken zu wollen; doch dieser wie jener schreibt dem schöpferischen Menschengeiste die Macht zu, von der widerstrebenden Natur die Verkörperung seiner Gedanken zu ertrotzen.

Ein schöner Traum, der dem Menschenstolze schmeichelt. Eine neue Mythologie, an die man gern glauben möchte, da sie die entgötterte Welt wieder mit Göttlichem bevölkert. Und es ist verständlich, daß eine Jugend, die in Gemeinem schaudert und sich nach Erleuchtung sehnt, einem Dichter dankbar ist, der eine neue Heilslehre verkündet; keine moralische allerdings, sondern eine ästhetische, und, was ihren Wert in den Augen des heutigen Geschlechts steigert, keine demokratische wie die auch den Armen im Geiste, besonders diesen, zugängliche frohe Botschaft des Glaubens, sondern eine aristokratische, da sie nur für die Vogel-Phönix-Ausnahme, das Genie gilt.





Dramatiker

I

Zur Psychologie von Alexander Dumas

„Ich bin ein Bändiger," hat Dumas einmal von sich gesagt, und ein andermal drückte er dieselbe Vorstellung mit den Worten aus: „Ich habe die Neigung, mir alle Menschen zu unterwerfen, mit denen ich in Berührung komme." Als ihm ein Bewunderer Ähnlichkeit mit Bismarck anschmeichelte, da lächelte er und meinte: „Ich glaube selbst, daß ich meinen Beruf verfehlt habe. Ich hätte regieren sollen. Aus mir wäre ein brauchbarer Minister geworden."

Alle diese Äußerungen schmecken anscheinend nach Größenwahn, da in der Regel nur ein Theaterfeldwebel geneigt sein wird, einem Bühnendichter, und wäre er der größte, den Staats- und Gesellschaftswert beizulegen, mit dem Dumas sich selbst einschätzt. Und doch hatte Dumas recht. Seine Worte gingen aus der tiefsten Empfindung seiner Eigenart hervor. Sie beziehen sich nicht auf ihn allein, sondern auf jeden wirklichen Theaterdichter, ich meine einen solchen, der es nicht aus Eitelkeit und Nachahmerei geworden ist, sondern aus naivem organischem Drange.

Die Psychologie des Dramatikers und die des cäsaristischen Diktators decken sich nahezu vollständig. Es sind im ganzen dieselben seelischen Wurzeln, aus denen ein Theatersieg und ein glückender Staatsstreich hervorwächst. Vielfach entscheiden nur äußere Umstände, Zeitlagen, Anstöße

aus der familialen Umgebung oder aus den Weltereignissen, ob derselbe Mann es unternimmt, die Bühnen zu erobern oder einen angemaßten Thron aufzurichten.

Ob Pius VII. wohl einen klaren Begriff davon hatte, welch durchdringende Erkenntnis er offenbarte, als er dem großen Napoleon die geschichtlichen Worte an den Kopf warf: „Commediante! Tragediante!“ Verblüffend richtig. In Napoleon dem Großen steckte ein Theatermensch, ganz wie in Napoleon III., wie in Julius Cäsar, wie in Cola di Rienzi, wie in Oliver Cromwell, aber in den berufenen Theaterdichtern waltet auch ein Usurpator, ein Tyrann und ein Eroberer. Es ist kein Zufall, sondern ein Zutagetreten des Geheimsten und Unbewußtesten in seiner Natur, daß Napoleon in seiner frühen Jugend eine Tragödie schrieb, daß Talma dauernd sein Günstling war, daß er in seiner berühmten Unterredung mit Goethe mit zeitvergessendem Eifer über das Drama sprach, daß er mitten im ungeheuersten Kapitel der Weltgeschichte, im brennenden Moskau, die noch heute giltigen Satzungen des Théatre Français prüfte und unterschrieb. In allen diesen Zügen äußern sich Notwendigkeiten seiner Persönlichkeit.

Der Diktator wie der Dramatiker sind unerbittlich zum Erfolg verurteilt. Dieser ist aber nur möglich, wenn sie im stande sind, die Aufmerksamkeit der Menge eisern festzuhalten und in allen Menschen, die auf sie blicken, mit unwiderstehlicher Übermacht die eigene Persönlichkeit zu verdunkeln, ja zu vernichten. Beide sind „Völkerhirten“ im homerischen Sinne dieses Patriarchenwortes, deren Aufgabe es ist, die schwer zu sammelnde und beisammen zu haltende Menschenherde unter ihren Willen zu zwingen. Nur so lange diese Herde unter dem Banne des Zauberers erstarrt ist, kann er sich halten. Wenn er ihr einen Augen-

blick lang die Möglichkeit läßt, zu sich zu kommen, ist es mit seiner Herrschaft über sie zu Ende. Finden die Menschen sich erst selbst wieder, so sind sie weder bereit, den Zwang eines Tyrannen zu dulden oder gar für ihn in nicht selbstgewollten Schlachten ihr Leben zu opfern; noch kann man sie dazu haben, ihre eigenen Angelegenheiten zu vergessen und sich um die auf der Bühne gaukelnde Hekuba zu kümmern, die sie nichts angeht.

Die Mittel, mit welchen man sich einer Menge bemächtigen und für längere oder kürzere Zeit versichern kann, führt trotz ihrer scheinbaren Vielheit und Mannigfaltigkeit eine aufmerksame Untersuchung auf drei zurück. Sie sind: Suggestion, Erweckung starker Affekte oder Emotionen, Erregung von Lustgefühlen.

Die Suggestion wird durch nichts so leicht geübt wie durch Beschäftigung der Phantasie, die in vollkommenen Fällen bis zur Faszination gehen muß. Die Phantasie wird aber durch lebhafte Bewegungsbilder und durch auffallende oder dunkle und beziehungsreiche Symbole in Thätigkeit gesetzt.

Zur Suggestion sind also Handlung und Requisiten erforderlich, welche die Rolle des Fetisch der Naturvölker zu spielen haben. Der Diktator wirkt durch Gewaltthaten, durch Aufzüge, durch Truppenmärsche und Paraden, durch die Federbüsche seiner Suite, durch die Stiftung eines Ordens, den die Phantasie zum Ausgangspunkt für ihre aufgeregten Träume nimmt; der Bühnendichter arbeitet mit genau demselben Apparate, nur im kleinen. Handlung und Requisiten-Symbolismus, das ist auch in seinem Falle die Formel, nach der er die Menge seiner Suggestion unterwirft.

Starke Affekte erweckt man durch Wachrüttelung der Grundtriebe des Menschen, zunächst des Mitgefühls, das

bei ihm wie bei jedem Herden- oder Gesellschaftswesen ein primitiver Instinkt ist, dann aber auch der nicht minder ursprünglichen, nicht minder verbreiteten Eitelkeit. Man zeige den Menschen, auf der Bühne oder auf Schlachtfeldern, das Beispiel von Heldentum, man zeige ihnen leidende, liebende, sich opfernde oder überwältigende Menschen, und sie werden in ihrem Gemüte deren Schicksal unter tragischen Schauern oder freudigen Wallungen miterleben. Man schaffe ihnen Gloire, und der Dütendreher in seinem Laden wird auf der eigenen Stirne deutlich den köstlichen Druck eines Lorbeerkranzes spüren.

Lustgefühle endlich erregt man in der Menge, indem man ihren Vorurteilen schmeichelt, ihre dunklen Empfindungen klar ausdrückt, ihr eine Idealwelt aufbaut, die das Schema ihres verschwommenen Wünschens und Sehnens verwirklicht.

Die Handhabung der drei Mittel, welche die Menge bannen, setzt bestimmte organische Eigenschaften bei dem voraus, der sich ihrer bedient, nämlich: Willensstärke, Phantasie mit Hinneigung zum primitiven Symbol, zum Fetisch, ja zum Absurden, Heftigkeit der Affekte und Banalität.

Der Willensstärke bedarf er, um Handlung zu schaffen. Handlung ist Muskelthätigkeit, und die löst man nur durch Willensimpulse aus. Es ist genau dieselbe Charakterstärke, die dem Thun und Gehaben der Bühnengestalten Nachdruck verleiht und die Minister, parlamentarische Mameluken und Heere zu Sklaven eines Blickes oder Winkes des Cäsars macht. Mit des Gedankens Blässe schafft man weder ein wirksames Drama noch ein Plebiszit oder eine Diktatur. Dazu gehört bewegungsfreudige Mannhaftigkeit. Nicht mit feinen und klugen Beweisgründen überzeugt man eine Menge, sondern mit brutalen Behauptungen. Eine stimmlaute Rede, eine herrische Armbewegung, ein Fausthieb auf

den Tisch bringen sicher in die Seele der Menge und bestimmen ihr Urteil, während sie gegen sanfte, vernünftige Argumentation völlig verschlossen ist.

Die Phantasie ist nötig zur Erfindung hypnotisierender Äußerlichkeiten. Mit dieser Phantasie findet man die Ehrenlegion und die „Million jungfräulichen Goldes“ der „Princesse de Bagdad“; die Krönung mit der Krone Karls des Großen und die Lösung der Haare in „Francillon“; das großartige, obschon völlig bedeutungslose Wort von den „vierzig Jahrhunderten, die von den Spitzen der Pyramiden herabsehen“, und die Gleichnisse vom Vibrio, vom angestochenen Pfirsich u. s. w.

Starke Affektivität ist erforderlich, um der Menge Gemütsbewegung zu geben. Die Menge ist guter Brennstoff, doch fängt sie nur an einer hellen Flamme Feuer. Ein kaltherziger Zweifler, ein lächelnder Nirwanist kann niemals hoffen, den Haufen mit sich fortzureißen. Ohne ein außergewöhnlich stark schwingendes Nervensystem thut man weder die heftigen Thaten der Willkür, in denen der selbstsüchtige Ehrgeiz des Diktators sich befriedigt, noch teilt man den Bühnengestalten das intensive Leben mit, das allein sie befähigt, über die Rampe hinaus empfunden zu werden.

Aber auch ein gewisses Maß von Banalität ist nicht zu entbehren. Der Cäsar wie der Bühnen-Eroberer treibt Massen-Psychologie und diese ist nur ein anderes Wort für Gemeinplatz. Das Napoleon-Epos entrollt man nicht mit der Akademie oder den raffinierten Salons, und den Theatererfolg machen nicht die Logen des ersten Ranges, sondern die Galerien. Neu und eigenartig zu sein hat niemand das Recht, der auf den Markt tritt und die einkaufenden Hausfrauen und Köchinnen vom Heringhändler weg und zu sich locken will. Der Boulangismus hat sich

nicht um ein tiefsinniges politisches Programm gebildet. Im „Hamlet“ macht bei der Aufführung nicht das Selbstgespräch den großen Eindruck. Im „Faust“ erträgt das Theaterpublikum die Bibelübersetzung nur wegen der Feerie der Geistererscheinungen, allenfalls auch wegen der Ehrfurcht, mit der es ins Haus kommt. So vorgestimmt, ist die Menge nämlich dem Dichter widerstandlos hingegeben.

Dieser Nachweis, daß der Cäsar und der Dramatiker aus den gleichen psychologischen Voraussetzungen hervorgehen, mag dem einen eine unverdiente Erniedrigung des Cäsars, dem andern eine wohlverdiente Erhöhung des Dramatikers scheinen. Von dem Standpunkte aus, wo man die großen Linien des Entwicklungsganges der Menschheit überschaut, einem Standpunkte, der zwar noch nicht die species aeternitatis ist, sich ihr aber nähert, ist ein Niveauunterschied zwischen beiden schwerlich zu bemerken.

Dumas hatte die charakterfeste, willensstarke Mannhaftigkeit, die Phantasie mit dem Stich ins Barocke, die tiefe Emotivität und die Banalität, die aus ihm einen Menschenführer im Frieden oder Krieg machen konnten und einen Dramatiker von hohem Range machten.

Auch die Banalität.

Denn diejenigen, die ihn einen eigenartigen Denker und sogar einen paradoxalen Geist genannt haben, sind das Opfer einer Selbsttäuschung.

Dumas hat nie einen neuen, persönlichen Gedanken ausgedrückt; er hat immer nur mit der zur dramatischen Suggestion erforderlichen Bestimmtheit, ja Schroffheit gesagt, was ungefähr alle seine Zuschauer im Theater dachten. Wenn er gegen ein Gesetz oder einen Gesellschaftsbrauch Sturm lief, so war er immer sicher, daß ihm das ganze Publikum in tiefen Sturmkolonnen folgte. Er schlug mit

Ringkämpfergeberden oder Sehermienen Lösungen vor, die bereits zum eisernen Bestande der Leitartikler des Petit Journal gehörten. Die Form allerdings, in die er das Selbstverständliche und allseitig Zugegebene kleidete, gehörte ihm und war so geschickt, daß sie neu und sogar parador schien. Es ist vielleicht der größte Triumph seiner Kunst, daß Dumas, als er den Kampf gegen halbtote Gesetze, wie das von der Unlösbarkeit der französischen Ehe, und gegen ganz tote Vorurteile, wie das gegen natürliche Kinder, unternahm, mit dem Pathos des Gladiators auf dem Todesgange „Morituri te salutant!" rufen konnte, ohne daß man dies lächerlich fand.

Seine organischen Eigenschaften wiesen Dumas auf die Laufbahn des Dramatikers; das war das Notwendige; das Zufällige, seine Lebensumstände, bestimmten seine Stoffwahl. Ein kritischer Gemeinplatz lautet: Dumas' Dramen sind Thesenstücke. Ich weiß nicht, wer dieses Wort zuerst fand, aber ich mache ihm nicht mein Kompliment dafür. Das Wort bedeutet schlechterdings nichts. Es giebt kein „Thesenstück", es giebt nur gute und schlechte Stücke. Ein schlechtes Stück beweist allerdings nichts anderes als die Unfähigkeit seines Verfassers, ein gutes Stück aber beweist immer etwas allgemeines, und wem diese Exegeten- und Glossatorenarbeit Freude macht, der kann das, was es beweist, immer in eine These zusammenfassen. Die einen Stücke tragen in besonders deutlichen und darum besonders lehrhaften Beispielen Naturgesetze vor, das sind die besten und dauerndsten; die anderen zeigen Menschensatzungen und beleuchten ihren Wert oder Unwert, das sind die minder hohen und trotz augenblicklich vielleicht größerer Wirksamkeit vergänglicheren; alle aber — ich spreche immer nur von den guten — haben ihre Moral ganz wie die simpelste Fabel des Phädrus.

Will man durchaus an der Bezeichnung „Thesenstück“ festhalten, so habe ich nichts dagegen, aber unter der Bedingung, daß man dann auch den „Prometheus“ des Aeschylus, den „Julius Cäsar“ des Shakespeare, Lessings „Nathan“ als Thesenstücke gelten lasse. Die These ergiebt sich ganz von selbst, wenn ein wirklicher Dichter einen Einzelfall vorträgt. Denn er faßt ihn mit allen seinen Wurzeln, er geht ihm bis zu dem noch so tief liegenden Punkte nach, wo er aus dem Gesamtleben hervorwächst, er zeigt seine Verknotung mit dem Allgemeinen, seine Abzweigung aus dem Allgemeinen, und so wird unter seiner Hand aus dem besonderen Fall doch wieder nur eine Demonstration des Gesetzes.

Dumas ist der subjektivste Dramatiker, den Frankreich je hervorgebracht hat. Er hat immer nur sich selbst erzählt, sich selbst verteidigt, sich selbst gerächt. Da er außerordentlich stark fühlte, ging er ganz in den eigenen Erlebnissen auf. Sie füllten sein Bewußtsein und verschlossen es für objektive Wahrnehmungen. Alles, was sich auf seinen Fall nah oder fern bezog, erfaßte er mit schärfsten und behendesten Sinnen; für alles, was ihn nicht betraf, war er stumpf und gleichgiltig. So gruppierte er die Welterscheinung um sein persönliches Schicksal und schrieb diesem weitaus größere Wichtigkeit zu als jener. Wo immer sein ungeheuerlich überwucherndes Ich mit den „sich hart im Raume stoßenden Sachen“ in schmerzhafte Berührung kam, da empfand er diese als ein an ihm begangenes schweres Verbrechen und wurde von der heimzahlenden Vernichtungswut eines morgenländischen Khalifen befallen, der Köpfe abschlagen und Städte dem Erdboden gleichmachen läßt, wenn ihm ein ungeschickter Diener die Laune verdorben hat.

Er war ein uneheliches Kind und litt in seiner ersten Schule unter diesem Makel. Seine Vergeltung war das zähneknirschende Stück „Der natürliche Sohn“.

Seine Mutter führte ein zweifelhaftes Leben. Er redete sich heiß in der grimmigen Beweisführung, erstens, daß ein Mann, der ein Mädchen verführt, es heiraten oder bluten muß; zweitens, daß ein anständiger Mensch sehr wohl ein Mädchen mit Vergangenheit heiraten kann; drittens, daß überhaupt nichts dabei ist, wenn ein Weib einmal einen Fehltritt begeht, vorausgesetzt, daß sie es aus Liebe thut.

Er hatte wiederholt persönlichen Grund, die Gesetze und Sitten, welche die Ehe beherrschen, als Störung seiner Leidenschaften oder Launen zu empfinden. Unbedenklich stieß er seinen Dichterschrei gegen diese Gesetze und Sitten aus.

Wenn man in seinen auf den bestimmten Fall gemünzten Behauptungen allgemeine Thesen gesehen hat, so ist dies darauf zurückzuführen, daß er mit seiner dichterischen Zauberkunst die Sehtäuschung hervorbringen konnte, durch die man in einem absonderlichen Einzelereignisse eine Universal-Begebenheit von Bedeutung für die Menschheit erblickt. Dumas selbst war dabei guten Glaubens. Was für ihn galt, das hielt er naiv für gemeingiltig, und wie ein berühmter Zeitgenosse griff er, wenigstens in der eingebildeten Welt der Bühne, die seiner Willkür unterworfen war, ohne Zögern zur „Klinke der Gesetzgebung", so oft die bestehende Rechtslage ihm persönlich, und vielleicht ihm allein und sonst niemand, unbequem war.

Es wäre ein vergebliches Bemühen, Dumas' sogenannte Thesen mit einander in Einklang zu bringen oder aus seinen Werken seine Philosophie darzustellen. Einmal gebietet sein Sittengesetz, zu töten, ein andermal, zu verzeihen. Einmal ist das Geld der große Feind und Verderber, ein andermal ist es eine Kulturmacht, der eine gewisse Heiligkeit innewohnt. Aber man hüte sich, ihm seine Widersprüche

vorzuhalten. Das wäre ein billiges Vergnügen und zugleich eine Verständnislosigkeit. Er ersann immer nur für sich selbst Lebenserleichterung und mit seinen Bedürfnissen wechselten notwendig auch die Mittel, sie zu befriedigen. Seine Folgerichtigkeit lag in seiner Selbstsucht. Er nahm das Maß zu den geforderten Gesellschaftsreformen nicht an der Gesellschaft, sondern an sich. Er gab kein System der Ethik, sondern Stimmungen.

In den langen Sachreden seiner Gestalten sieht man ich weiß nicht welche Kühlverständigkeit; man deutet sie als ein Vorwiegen der Klügelei über die dichterische Unmittelbarkeit und künstlerische Schaffenskraft. Das scheint mir ein wenig eindringendes Urteil. Wenn seine Personen ihr Thun und Denken wortreich entwickeln und unermüdlich verteidigen, so ist dies, weil es Dumas ein Bedürfnis ist, seine Aufregung durch wildbachartig stürzende und schäumende Aussprache zu erleichtern. Wessen sein Herz voll ist, dessen fließt sein Mund über. Die gute Erziehung verbietet, von sich selbst zu reden. Der Dramatiker hat das Vorrecht, durch den Mund seiner Personen von sich zu reden, ohne gegen jene Anstandsregel zu verstoßen. Aber was die Personen sagen, das geht aus dem Drange des Temperaments, nicht aus der nüchternen Überlegung hervor. Dumas schwelgt im Rechthaben, und um dieses Lustgefühl recht zu genießen, verschärft er es durch glänzende rhetorische Siege über absichtlich kraftvolle Gegenrede.

Es war Dumas leicht und natürlich, alle Gesetze und alle gesellschaftlichen Vorurteile zu bekämpfen. Er stand durch Geburt und erste Erziehung außerhalb des Gesellschaftsvertrages. Er erfreute sich keines seiner Vorteile, er hatte nichts zu verlieren, wenn er ihn zerstörte oder änderte. Er war wie ein Wilder inmitten der alten Gesittung und

Ordnung: auf die eigene Kraft trotzend und auf sie angewiesen, ohne Empfindung und darum ohne Achtung für das geschichtlich Gewordene; alles Bestehende auf seinen Nutzwert prüfend, ohne einen Affektionswert gelten zu lassen; ein macedonischer Söldner, der in ein asiatisches Volksheiligtum dringt und die Götzen nach ihrem Goldgewichte schätzt, ohne etwas von den Schauern der Ehrfurcht zu ahnen, mit welchen Millionen Gläubige zu diesem Erzbilde aufblicken. Dumas besaß keine Schulbildung und hatte seine Wissenschaft ganz und gar aus dem Buche des Lebens geschöpft. Er errang alle seine Erfolge, ohne irgend etwas von dem Kram gelernt zu haben, den die staatliche Erziehungsweisheit der Jugend einpauken zu müssen glaubt. Welchen Wert hat unsere allgemein wissenschaftliche Bildung (die Fachbildung ist ein anderes Kapitel) als Waffe im Kampfe ums Dasein? Dumas war mit diesem Gepäck nicht belastet und er wurde Akademiker, Großoffizier der Ehrenlegion, der angesehenste Dramatiker eines ersten Kulturvolkes. Schon als Beweis der Unerheblichkeit unseres Schulwissens für alle ernsten Lebensaufgaben wäre Dumas eine der interessantesten Erscheinungen im Geistesleben der Zeit.

Dies sind einige der Bemerkungen, zu welchen Alexander Dumas' Seelenleben Anlaß bietet. Auf Vollständigkeit erheben sie natürlich keinen Anspruch. Wer es unternehmen will, ein reiches Leben und eine große Natur in dreihundert Zeilen erschöpfend zu würdigen, der hat entweder von seinem Gegenstande eine sehr geringe oder von sich selbst eine sehr hohe Meinung. Der einen wie der anderen Schwäche möchte ich nicht geziehen sein.



II

„Der Sohn des Aretino," von Henri de Bornier

Pietro Aretino ist eine der bekanntesten Gestalten der Litteratur-Geschichte. Seine Unverschämtheit hat ihm den Eintritt in die Unsterblichkeit erzwungen, in die so viele ungleich größere, doch bescheidenere Talente keinen Einlaß fanden. Er ist der große Ahnherr der Erpresser. Er war, herrlich vorahnend, ein Revolver-Journalist vor Erfindung des Revolvers und des Journalismus. Ein Schnorrer mit Widerhaken, zugleich Fechtbruder und Bandit, lebte er üppig von den Lastern seiner Zeit und starb ziemlich betagt in einem Lachkrampfe über ein Dirnen-Abenteuer seiner würdigen Schwester. Die italienische Renaissance züchtete gewaltige Individualitäten und zugleich lechzende Eitelkeiten. Die eleganten Meuchelmörder jener purpurnen Zeit gierten nach realen Gütern, nach Macht, Herrschaft, Gold, Weibern, Ländern, Feindesleichen, aber auch nach der Seifenblase Ruhm, um die sich die starken Persönlichkeiten des Mittelalters nie gekümmert hatten. Es entstand also ein Bedarf nach Lobposaunen und Angst vor Schmähern mit einer Zuhörerschaft. Jede ernste Nachfrage schafft bald ein Angebot. Päpste und Herrscher fürchteten das Schicksal Hadrians VI., den der Spott eines Francesco Berni und Paolo Giovio häßlich angeätzt hatte. Maler und Bild-

hauer beneideten das Los Cimabues und Giottos, die sich der allerdings nicht jedermann erreichbaren Reklame einer Strophe in Dantes „Göttlicher Komödie“ erfreuten. Der Furcht der einen, dem Neid der anderen kam der Aretiner entgegen. Er weihräucherte oder stänkerte, je nach Bezahlung. Auf den einen Pierluigi Farnese, Herzog von Parma, der in tiefer Verachtung des Wortes weder für seine Oden noch für seine Epigramme den Beutel aufthat, kamen ein halb Dutzend Clemens VII., Karl V., Franz I. von Frankreich, Cosimo Medici von Florenz usw., die ihm güldene Ehrenketten schickten oder Jahrgehälter von stattlichen Dukatenmengen aussetzten. Meist blühte sein Geschäft, wenn es ihm auch ab und an die unvermeidlichen Ohrfeigen und Fußtritte eintrug, welche die liebenswürdige Terzine des Mauro rechtfertigten:

L'Aretin, per Dio grazia, è vivo e sano;
Ma'l mostaccio ha fregiato nobilmente,
E più colpi ha, che dita in una mano.

„Der von Arezzo ist Gott sei Dank am Leben und wohlbehalten; aber sein Gesicht ist fein zugerichtet, und Hiebe hat er mehr als Finger an der Hand.“ Zu seinem Vergnügen, wohl auch um des sicheren Absatzes bei reichen Liebhabern willen, schrieb der Aretino unflätige Bücher, wie die „Unterhaltungen“ und die „Wollüstigen Sonnette“, die ihren gesicherten Platz in der sogenannten „Hölle“ der größeren Büchereien haben, und zwischendurch verfaßte er erbauliche „Leben der heiligen Jungfrau“ und Andachtsbücher und übersetzte die Psalmen, weil der Lump sich ernstlich einbildete, der Papst werde ihn auf Empfehlung des Kaisers Karl V. zum Kardinal erhöhen.

So sah der Aretino aus, den wir kennen. Henri de Bornier jedoch weiß es anders, wie er in seinem armen Reimdrama des nähern darthut.

Der erste Aufzug zeigt den Aretino auf der Höhe seines Glücks. Er haust in Venedig in einem prunkvollen Palast, den Statuen und Büsten bevölkern, den Schmelzplatten täfeln, den Gold- und Silbergeräthe mit Schönheit und Kostbarkeit füllen. Ein Hof von thörichten Jungfrauen, von Künstlern, von Dichtern, von schmarotzenden Abenteurern kreist um den Hausherrn, zu dem der König von Frankreich einen außerordentlichen Botschafter mit einer Ehrenkette und einem eigenhändigen Schreiben schickt. Den Diplomaten begleitet ein Krieger, Bayard, der Ritter ohne Furcht und Tadel. Als der Botschafter dem Aretino den Königsbrief überreichen will, ruft das tapfere Rauhbein: „Halt! Die Kette ließ ich dich abgeben, die ist nur Gold; aber den Brief nehme ich an mich. Ich erlaube nicht, daß mein Herr, der König, sich mit einem Burschen wie diesem Aretino briefwechselnd gemeinmache." Aretino ist wütend, die thörichten Jungfrauen lachen, die Schmarotzer kichern, Bayard aber begründet seine Haltung in einer langen Rede, die sich mit erstens, zweitens und drittens gegen die Pornographie ausläßt. „Du verdirbst die Jugend! Du verführst sie zur Unzucht! Der Himmel verfluche die Werke der Ausschweifung! Unter dem Vorwande der Kunst begehst du Scheußlichkeiten. Dein Leben gleicht deinen Schriften und dein Tod wird deinem Leben gleichen." Diese etwas unvorhergesehene Vertheidigung der Züchtigkeit aus militärischem Munde macht auf den Aretino keinen bessernden Eindruck. Nachdem Bayard gegangen ist, hat der Sauglöckner nur den Einen Gedanken, sich zu rächen. Rasch eine Lästerschrift gegen Bayard. Was erfindet man nur gleich gegen ihn? Daß er silberne Löffel gestohlen hat? Das wird niemand glauben. Wie, wenn man seine Mutter besudelte? „Eine Heilige!" ruft eines der Palastweiber. „Nein! Nicht die Mutter!" flötet ein anderes

Weib. („Gott wie rührend!“ denkt sich ein kühler Zuschauer.) Aretino kehrt sich an diesen empfindsamen Einspruch nicht. Seine giftige Feder hat ihr Werk gethan. Das Blatt liegt da. Es soll in die Welt gehen. Da tritt eine Dame im Witwenschleier ein. Es ist die edle Angela Farina, die Aretino einst zum Weibe begehrte; ihr Vater, ein weiser Mann, gab sie ihm nicht, sondern warf ihn zur Thür hinaus. Trotzdem bewahrte er ihr ein gutes Andenken und widmete ihr einen Band schwärmerischer Sonnette, gegen deren anständigen Ton selbst die sittenpredigende Lederhose Bayard nichts einzuwenden hätte. Aber Angela ist dennoch unzufrieden. Sie empfindet es schon als Beleidigung, daß ihr Name auf dem Titelblatte eines Buches genannt ist, das den berüchtigten Aretino zum Verfasser hat. Sie fordert, daß er die Widmung unterdrücke. Dieses nicht eben verbindliche Ansinnen verletzt den Aretino, den auch der einst empfangene Korb gegen die Dame nicht gerade liebenswürdig stimmen kann, und er schlägt ihr das Verlangen rundweg ab. Dadurch nicht eingeschüchtert, beschwört sie ihn weiter, auch die Schmähschrift gegen Bayard zu vernichten. Das will er noch weniger. Da erzählt ihm Angela eine bewegliche Geschichte. Der Aretino hat in Perugia ein junges Mädchen gekannt und verführt. Sie hieß damals Camilla. Später nannte man sie nur noch „die“ Camilla. Sie hat ein Kind bekommen. Von Aretino schnöde verlassen, verließ auch sie ihr Kind, einen Jungen Namens Orfinio. Der Kleine wuchs in der Gosse auf. Er schlief bei den Straßenhunden, wenn die Hunde ihn bei sich litten. Der Bastard, der Sohn eines Wüstlings und einer Dirne, kannte nur Schmach, Hunger und Prügel. Vor vier Jahren wurde Angela Witwe. Sie hatte keine Kinder. Sie war allein in der Welt. Sie hatte Mitleid

mit dem damals sechsjährigen Orfinio und las ihn aus der Pfütze auf. Sein erster Schrei, als sie ihn zu sich nahm, war: „Weib, prügle mich nicht!“ Aber bald lernte er zu ihr sagen: „Meine Mutter, ich liebe Sie!“ Im Namen ihres Pflegesohnes, seines verlassenen Kindes, bittet sie, daß er von seinem bösen Wandel lasse. Aretino wird gerührt wie Buttermilch und zerreißt mit einer großartigen Bewegung die Schmähschrift gegen Bayard. Angela, eine kluge Frau, schmiedet das Eisen, so lange es warm ist. Sie fragt den Aretino, ob er seinen Sohn nicht sehen möchte. Sie hat ihn mitgebracht. Er wartet im Vorzimmer. Aretino willigt ein, doch ohne Begeisterung. Der Junge erscheint. Es zieht ihn nicht zum Vater hin. Der Vater hat auch keine Eile, seinen Sprößling in die Arme zu schließen. Staunen der Pflegemutter. „Warum diese Kälte?“ — „Nehmen Sie sich in Acht!“ ruft der Aretino mit einer richtigen Selbstbewertung, die uns nach dem ganzen Verlaufe des Aufzuges in ihrer Plötzlichkeit höchlich überraschen muß, „nehmen Sie sich in Acht! Der Junge sieht mir ähnlich!“

Zwischen dem ersten und dem folgenden Aufzug liegen zehn Jahre. Wir sind in der Villa von Angela, an der Lagune von Venedig. Hier waltet die edle Witwe mit ihrem nunmehr zwanzigjährigen Pflegesohn Orfinio und einem erwachsenen Patenkinde, der reizenden Stellina. Der Aretino, der sich, wie es scheint, auch in diesen zehn Jahren um seinen Sohn ebenso wenig gekümmert hat wie in den zehn Jahren vorher, kommt zu Besuche. Er ist ein ganz Anderer geworden. Ihm graut vor der eigenen Vergangenheit. Er überträgt die heiligen Schriften in sein geliebtes Italienisch. Er verwendet sein Gold dazu, um seine unzüchtigen Schriften aufzukaufen. Seine Sekretäre Franco

und Venieri haben den Auftrag, nach jedem Exemplar seiner Bücher zu fahnden, dessen sie habhaft werden können. Franco und Venieri sind aber geriebene Kumpane. Sie kaufen die Bücher um teures Geld auf, jedoch nur, um sie um noch viel teureres Geld wieder zu verkaufen. Aretino kommt ihnen durch Zufall hinter die Schliche. Ein römischer Händler hat ihm geschrieben, daß er das letzte noch umlaufende Exemplar eines besonders schändlichen Werkes, des „Traumes des Aretino", aufgetrieben und Franco geschickt habe, Franco jedoch hat auf Aretinos Erkundigung versichert, der Römer habe sich das Buch nicht verschaffen können. Aretino jagt die ungetreuen Begleiter weg. Franco beschließt, sich an ihm zu rächen. Er verkauft den „Traum des Aretino" dessen eigenem Sohne. Orfinio liest — die Wirkung ist wunderbar. Aretino und Angela haben ihn mit Stellina, die ihn liebt, verheiraten wollen. Daran denkt Orfinio nicht länger. Er entbrennt in sündiger, fast blutschänderischer Liebe zu seiner Pflegemutter, der heiligen und reifen Dame im Witwenschleier. Inzwischen ereignet sich etwas Merkwürdiges. Camilla, „die" Camilla hat eine große Erbschaft gemacht. Sie ist plötzlich reich genug geworden, um der Tugend einen Knix machen zu können. Sofort erinnert sie sich ihres Kindes, das sie während der zwanzig Jahre ihres Lasterlebens vergessen hatte, und kommt mit der Sicherheit eines Briefträgers zu Angela, um Orfinio von ihr zurückzuverlangen. Angela will ihn nicht hergeben (das zwanzigjährige Baby! Ach Sie braver Herr Henri de Bornier!); alles, was sie zugesteht, ist, daß Camilla Orfinio sehe, mit ihm spreche und sich vor ihm als Freundin seiner verstorbenen Mutter ausgebe. Orfinio wird herbeigerufen, Angela läßt ihn mit seiner Mutter allein. Die Sünderin plaudert vergnügt mit ihm, erzählt entzückt von dem lustigen

Leben, das sie geführt, und bestärkt den jungen Mann in seiner erwachenden Begierde nach einem ähnlichen Lotterdasein. Er träumt nur noch Ausschweifung und Schwelgerei. Er überredet sich, daß dies sein notwendiges Schicksal sei. Er hat die Jahreszahl des „Traumes des Aretino“ gesehen — es ist das Jahr seiner eigenen Geburt. „Wir sind Erzeugnisse desselben Gedankens!“

Der dritte Aufzug spielt am Abend desselben Tages. Der Aretino tritt zu Orfinio und empfiehlt ihm, sich mit Stellina zu verheiraten. Er denke nicht daran, antwortet der wohlgeratene Sohn; er wolle ein ungebundenes Leben; er wolle Schwelgerei und keine Verantwortlichkeiten. „Vaterland, Liebe, Ehre, das sind alte Lügen.“ — „Woher hast du das?“ ruft der Aretino entsetzt. Woher? Der Sohn zeigt ihm das Buch: „Aus dem Traume des Aretino.“ Der Vater taumelt wie vor den Kopf geschlagen. Er war der Verderber des eigenen Sohnes! „Grämen Sie sich nicht, Vater,“ spottet Orfinio; „das Buch ist nicht unsittlich, denn es ist wahr, tief und, was noch mehr bedeutet, unterhaltlich.“ Und da der Vater fortfährt, sich trostlos zu geberden, verdonnert ihn der Sohn mit der Frage: „Als Sie dieses Buch schrieben, dachten Sie also nicht daran, daß Sie einen Sohn hatten?“ Der Vater schwankt ab, um hinter der Szene weiter zu verzweifeln und dem Sohne Gelegenheit zu einem Hamlet-Selbstgespräch zu geben, in welchem er seine neue Philosophie des Bösen wortreich entwickelt. „Ich habe das Recht, die Tugend zu hassen. Ich habe den Vorteil, ein Bankert zu sein. Ich schulde niemand Dank, Liebe, Treue. Die Pflicht ist für Thoren. Der Kluge befriedigt sich selbst“ u. s. w. Die Abendglocke läutet zum Angelus, Stellina kommt aus der Villa, um sich in die Kirche zu begeben. Orfinio eilt zu ihr und sucht

sie zu überreden, daß sie mit ihm in die Laube gehe. Die sittsame Jungfrau will aber nicht und zieht vor, in der Kirche artig zu beten. „Nun dann nicht," tröstet sich Orsinio und da in demselben Augenblicke Angela erscheint, wendet er seine Wünsche ihr zu. Die edle Frau im Witwenschleier bemerkt seine Verstörtheit. „Was hast du?" — „Ich leide — gehen Sie weg!" — „Sage mir alles! Furchtlos, offenherzig, ohne dich zu schämen!" — Da breitet er die Arme aus und ruft: „Ich liebe Sie! Ich liebe Sie! Seien Sie mein!" Gleichzeitig wird er auch schon handgreiflich. Die Dame im Witwenschleier schreit wie geschunden: „Er ist verrückt! Hilfe!" Camilla und Aretino stürzen herbei. „Nieder auf die Knie!" ruft Camilla leidenschaftlich. „Nieder oder ich bringe dich um!" Und zu Angela gewendet: „Solchen Wesen wie Sie bringen solche Wesen wie wir immer Unglück!" Sie fühlt, ihres und Orsinios Bleibens ist nicht mehr in diesem Hause, das ihre Gegenwart beschmutzt. Sie springt mit beiden Füßen in den Schlamm zurück, aus dem sie sich zu befreïen gedacht hat. „Komm' mit mir, Bandit!" zischt sie ihrem Sohne ins Gesicht. „Ich bin deine Mutter!"

Ein Jahr trennt uns von diesem Auftritt, wenn der vierte Aufzug beginnt. Orsinio ist inzwischen Soldat gewesen, hat im Dienste der Republik Venedig die Türken geschlagen und wird dafür von der Republik mit den höchsten Ehren belohnt und zum Befehlshaber des Lido ernannt, vor dem noch immer eine mächtige Türkenflotte liegt. Der Dank der Republik erstreckt sich auch auf die Mutter des Helden. Die reinsten und edelsten Frauen des Staates, Angela, Stellina, einige andere keusche Damen breiten im Namen von Venedig über Camilla den weißen Schleier, der sie wieder ehrlich macht. Diese heiligen Frauen küssen die Sünderin und, von dem noch bevorstehenden Kampfe

sprechend, sagen sie ihr: „Siegt er, so seien Sie stolz; stirbt er, so seien Sie noch stolzer.“ Alles verläßt die venezianische Palasthalle, die der Schauplatz dieses Triumphes gewesen ist, und Orfinio bleibt allein. Franco, der Bösewicht des Stückes, schleicht herbei. Orfinio hat in dem letzten Jahre nicht bloß Schlachten geschlagen, er hat auch toll gelebt, das Vermögen seiner Mutter durchgebracht, Schulden gemacht. Die Gläubiger wollen sofort befriedigt sein. Wehe ihm, wenn er nicht zahlen kann! Er hat die Namen der Bürgen auf den Schuldscheinen gefälscht. Darauf steht die Folter, steht der Tod. Orfinio ist niedergeschmettert. Doch Franco weiß Rat. „Gieb mir das Losungswort der Lido-Truppen. Die Türken bezahlen dir dafür vier Millionen Goldgulden und du rettest Venedig vor der unfehlbaren Erstürmung und Zerstörung, der die Stadt entgeht, wenn die Türken sie ohne Kampf besetzen.“ Nach heftigem Ringen mit seinem Gewissen beschließt Orfinio, den Franco allein gelassen hat, in einem Selbstgespräche die Annahme des Vorschlages. Das Selbstgespräch ist so laut geführt worden, daß Aretino, Camilla, Angela und Stellina, die alle hinter verschiedenen Vorhängen verborgen waren, jedes Wort gehört haben. Sie stürzen aus ihren Lauschwinkeln in die Halle. Sie reden auf Orfinio los. Aber er bleibt hartnäckig dabei: „Ich will die Stadt an die Türken verkaufen.“ Seine Mutter reißt sich den weißen Ehrenschleier vom Kopfe. „So bist und bleibst du der Sohn der Freudendirne und ich bin die Mutter des Verräters.“ Aretino beschwört, fleht, schmeichelt. — „Sie sind nicht mehr mein Vater!“ erwidert Orfinio. „So bin ich dein Richter!“ ruft der Aretino und hält ihm eine erhabene Rede über die Heiligkeit des Vaterlandes und die Verruchtheit des Verrates. „Ein Brutus hätte jetzt schon seinen Sohn getötet. Sie

aber getrauen sich nicht, denn Sie sind — der Aretino." — „Es ist mein lebendes Verbrechen, das vor mir einhergeht!" jammert der Aretino zerknirscht. Orsinio fährt fort, den Vater herauszufordern und zu verhöhnen. Da reißt der Aretino seinen Dolch aus der Scheide und stößt ihn dem Sohn ins Herz. Er bricht in den Armen der kreischenden Frauen zusammen. „Ich habe ihn getötet," stöhnt der Vater. Der Sohn erwidert sterbend: „Vater, du hast ihn gerettet."

„Père, tu l'as sauvé!" „Sie ist gerichtet!" „Ist gerettet." Wie konnte Henri de Bornier nur so unvorsichtig sein, an diese überwältigenden Töne zu erinnern, in welchen der erste Teil des „Faust" ausklingt? Wollte er den ungeheuersten Maßstab an sein Werk angelegt wissen? Es verträgt nicht einmal die Marktelle eines Tröblers.

Der erste Aufzug ist vollkommen überflüssig. Die Geschichten aus früheren Jahren, die man darin erzählt, können ebensogut im zweiten Aufzug vorgetragen werden. Bayard erscheint darin wie das Mädchen aus der Fremde; er sagt sein Sprüchlein gegen das unzüchtige Schrifttum und verschwindet für immer. Die Bekehrung des Aretin geschieht wunderbar plötzlich. So schnell ist nicht einmal aus Saulus ein Paulus geworden. Orsinios Liebe zu seiner Pflegemutter ist eine ebenso abstoßende wie alberne Erfindung. Die Wandlungen des Charakters dieses fabelhaften Jünglings sind atemraubend. Die Lektüre eines einzigen unsittlichen Buches macht ihn zu einem überzeugten teuflischen Bösewicht. Das hindert ihn nicht, ein musterhafter Kriegsheld zu sein. Der Gedanke des Verrats erregt zuerst sein Grauen. Wenige Worte der Überredung genügen indes, ihn umzustimmen. Er gefällt sich cynisch in der Rolle des Verräters; der Dolchstoß seines Vaters bringt

ihm mit einemmale wieder die besten Grundsätze bei und er stirbt mit einem erbaulichen Ausrufe, hoffentlich im Stande der Gnade. Wie kindlich das plötzliche Auftauchen der Camilla, die Geschichte von dem Schuldschein des Franco, das Horchen hinter den Vorhängen ist, das braucht nicht erst nachgewiesen zu werden. Und dieses handliche Erscheinen und Verschwinden der Personen, ganz wie der Dichter es braucht! Das erlebt man nicht einmal im nachtschlafenden Traume. Die Mittel, mit denen Bornier zu wirken sucht, sind die ältesten und abgenütztesten der Bühne: Botschafteraufzüge, Ständchen mit Lautenbegleitung, Vesperglocken und Abendrot, venezianische Volksfeste. Der Streit der Pflegemutter und der Mutter um das Kind ist nach Dumas' „Natürlichem Sohn“ aus dem Männlichen ins Weibliche übersetzt; der Sohn einer Dirne, der von seiner Mutter die Schande abwäscht, stammt aus Delpits „Fils de Coralie“; der Vater, der den Sohn tötet, um seinen Verrat zu verhindern, erinnert trotz einer leichten Versetzung der Rollen an den Hauptauftritt von Coppées „Pour la Couronne“. Eine bunte Harlekinsjacke, aus allen möglichen Flicken und Lappen zusammengeschneidert.

So sieht die Arbeit aus, die Vicomte Henri de Bornier wirklich gemacht hat. Was er gewollt hat, das ist etwas anderes. Er wollte das unzüchtige Schrifttum bekämpfen und die Erblichkeit des Lasters zeigen. Nun, ich gelte für einen der Rufer im Streite gegen die Pornographie und habe mir dafür lächelnd gefallen lassen müssen, zimperlich, philiströs, kunstfeindlich, ja scheinheilig geschimpft zu werden. Aber vor einem solchen Kampfgenossen wird mir dennoch bange. Wenn Henri de Bornier unsere Bestrebungen hätte parodieren wollen, so hätte er sich nicht anders anstellen können. Wer mit der Feder oder dem Stift die tierischen Begierden im Menschen erregt, der vergiftet die Jugend

und entmannt die Völker; gewiß. Aber der Vorgang ist nicht der, daß ein hermelinreiner Jüngling am Morgen ein verwerfliches Buch in die Hand bekommt und darauf am Abend ein Galgenvogel ist, der über die Berechtigung und Schönheit des Verbrechens theoretisiert und seine Pflegemutter schänden will. Eine so einfältig übertreibende, die Dinge so kindlich vereinfachende Darstellung wirkt wegen ihrer offenbaren Unmöglichkeit drollig und bringt die Lacher auf die Seite des Lasters.

Und noch schlimmer ist der Unfug, den Henri de Bornier mit der Vererbungstheorie treibt. Der Sohn des Aretino überredet sich stocksteif, daß er ein Strolch sein müsse, weil er in demselben Jahr entstanden ist wie das verbrecherische Buch „Der Traum des Aretino“. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Sohn eines Galgenvogels und einer Dirne auch nichts Rechtes wird. Der Apfel fällt nicht weit vom Stamme, sagte die Volksweisheit lange vor Ibsen. Das Beispiel, das Henri de Bornier giebt, ist aber kein Beweis für das Sprichwort. Sein Aretino mag ja vor Beginn des Dramas ein etwas anrüchiger Geselle gewesen sein; er mag im ersten Aufzuge noch etwas liederlich und selbstverliebt sein; aber in den übrigen drei Aufzügen ist er ja die verkörperte Reue und Buße, er trieft ja von Tugend, daß man den Fußboden hinter ihm aufwischen muß. Wer einem solchen Vater nachgerät, der hat vernünftige Aussicht, einst heilig gesprochen zu werden. Glänzendere Erblichkeitsverhältnisse, als sie Orfinio hat, kann man sich ja garnicht denken!

Wahrlich, es sollte einen Teil der Elementar-Erziehung unmündiger Dichter ausmachen, daß man ihnen einschärfte, nicht mutwillig mit wissenschaftlichen Theorien zu spielen. Diese sind in ihrer Hand gefährlicher als Streichhölzchen.

III

Brieux

„Die Entweichung"

Die unmündigen Dramatiker wollen aber von diesem unholden und gefährlichen Spiel nicht lassen. Es zieht sie unwiderstehlich an und sie kommen dabei schwer zu Schaden, wie die Beispiele Brieux' und Curels beweisen.

Prüfen wir zuerst den Fall Brieux, der sich gedrängt fühlte, auch sein Wörtchen zu der von de Bornier im „Sohn des Aretino" behandelten Erblichkeits-Frage zu sagen und bei dieser Gelegenheit auch seinerseits den „Bankbruch der Wissenschaft" zu verkünden.

Vor ungefähr fünf Jahren machte der tugendhafte Herr Brunetière, den das Laster des Herrn Buloz in die Stelle eines Leiters der Revue des deux Mondes befördert hatte, die Entdeckung, daß die Wissenschaft bankbrüchig geworden war. Geistliche aller Bekenntnisse hatten das zwar schon früher behauptet, ihnen glaubte man jedoch nicht, denn sie hatten ein Geschäftsinteresse daran, über die Kreditwürdigkeit einer Konkurrenzfirma ungünstige Gerüchte zu verbreiten. Herr Brunetière dagegen war ein einwandfreier Zeuge. Wenn er versicherte, daß die Wissenschaft ihre Zahlungen eingestellt hatte, so mußte es wahr sein. Herr Brunetière hatte an die Wissenschaft allerlei Fragen gerichtet und sie hatte sie unbeantwortet gelassen. Oder um

bei dem kaufmännischen Bilde zu bleiben, das Herr Brunetière gewählt hat: er hat Wechsel auf sie gezogen und sie sind unhonoriert an ihn zurückgekommen. Ein Geschäftsmann wird hieraus nicht gleich auf Bankbruch schließen. Er wird sagen: „Lieber Herr Brunetière, wenn ich einen Scheck auf eine Bank ausstelle und die Bank bezahlt den Scheck nicht, so kann das zwei verschiedene Gründe haben: entweder erfüllt die Bank ihre Schuldigkeit nicht, dann ist sie allerdings bankerott; oder ich habe kein Guthaben bei der Bank, und dann ist nicht die Bank bankerott, sondern ich bin ein Schwindler."

Herr Brunetière hat Schecks ausgestellt, ohne ein Guthaben zu besitzen. Er ist ein Typus jener hochmütigen Unwissenheit, die ungleich schlimmer ist als die biedere, verschämte Unwissenheit der Analphabeten. Er hat sich mühselig eine formale Mandarin-Wissenschaft angelesen, vielleicht auch nur angeblättert, die in der Kenntnis älterer und neuerer Rhetoren und Unterhaltungs-Schriftsteller besteht, und er glaubt sich nun ernstlich gelehrt, weil er Stellen von Bossuet auswendig kann und die Handlung des „Philosophen ohne es zu wissen" von Sedaine ungefähr nachzuerzählen vermag. So hält ein Chinese sich für gelehrt, wenn er „Das Buch der drei Zeichen" ganz und die Kings teilweise auswendig kann. Und er hat ja recht, an seine Wissenschaft zu glauben, denn sie bringt ihm Knöpfe verschiedener Farbe, ja Pfauenfedern und gelbe Jacken ein und sie kann ihn bis zur Hanlin-Akademie führen. Herrn Brunetière hat sie thatsächlich dahin geführt. Was Wunder, daß er sich berechtigt glaubte, mit der Wissenschaft, der wirklichen, wie mit Seinesgleichen umzugehen? Die Hand auf dem Provinz-Leihbibliothek-Katalog aus der Mode gekommener Romane, verschollener Theaterstücke und vergessener Zeit-

schriften, aus denen er seine Gelehrsamkeit geschöpft hat, pflanzte er sich dreist vor die Wissenschaft hin und rief ihr zu: „Was ist der letzte Grund aller Dinge? Was ist der Ursprung des Lebens? Wie entstehen Gedanken und Gefühle? Was wird aus unserm bewußten Ich nach der Auflösung des Leibes? Weshalb erwachen wir zum Bewußtsein, wenn wir nicht unsterblich sein sollen?“ Die Wissenschaft hat zu viel Ernstes zu thun, um sich bei den naseweisen Fragen eines unberufenen Gecken aufhalten zu können. Sie studierte ruhig die Natur der Röntgen-Strahlen, die Antitoxine der Ansteckungs-Krankheiten und den dunklen Begleiter des Sirius-Doppelsternes und gab dem großen Kenner der „Drei Musketiere“ keine Antwort. Da triumphierte Herr Brunetière: „Etsch, etsch, meine liebe Wissenschaft! Du bist bankbrüchig! Du weißt nichts! Der Glaube dagegen weiß alles und ich will dir sagen was er lehrt: Der letzte Grund aller Dinge ist der Wille Gottes. Wir denken und fühlen durch die Wirkung des heiligen Geistes. Nach dem Tode gehen wir, je nach unseren Werken, in Fegefeuer, Hölle oder Paradies ein, und unsere Seele ist dank der Gnade Gottes unsterblich — ah!“

Das war allerdings überwältigend. Herr Brunetière hatte denn auch einen großartigen Erfolg. Die Geistlichen aller Bekenntnisse klatschten Beifall. Die verwitweten Marquisen des Faubourg St. Germain weinten vor Rührung. Alle Weltleute und Schöngeister, die ihre Bildung aus denselben Novellen-Bänden und Tagesneuigkeiten der Boulevard-Blätter geschöpft hatten wie Herr Brunetière selbst, waren entzückt. Sie hatten in den Augen der Welt, vielleicht selbst in ihren eigenen Augen, eine außerordentliche Wertsteigerung erfahren. Ihre schauerliche Unwissenheit, früher eine Schande, war jetzt ein Vorzug geworden. Sie hatten vor-

her mühselig verheimlichen müssen, daß sie von den großen Vorgängen im Weltall und deren Gesetzen nichts ahnten und daß ihr Trottelgehirn auch völlig unfähig war, sie zu begreifen; sie hatten Interesse für die Entdeckungen der Forscher und Achtung vor diesen selbst heucheln müssen. Jetzt durften sie die peinliche Verstellung abwerfen. Jetzt durften sie sich zu ihrer viehischen Gleichgiltigkeit gegen alle Geheimnisse der Natur jubelnd bekennen. Jetzt durften sie sich rühmen, daß ein Fingernagel von Yvette Guilbert sie mehr interessierte als alle kahlköpfigen Professoren sämtlicher Fakultäten zusammengenommen, daß ihnen ein gewürztes Geschichtchen der „Vie parisienne“ turmhoch über Sir W. Rowan Hamiltons „Elementen der Quaternionen“ stand und daß sie niemals einen Nachmittag, den sie einem Wettrennen widmen konnten, an den Besuch einer paläontologischen Sammlung verloren hatten. Herr Brunetière wurde eine der glänzendsten Persönlichkeiten von Paris und in Stunden begreiflichen und darum verzeihlichen Größenwahns durfte er sich einbilden, beinahe die Glorie von Coquelin Cadet erreicht zu haben.

So viel Glück konnte nicht anders als allen Ehrgeizigen, welche die Eroberung von Paris träumen, das Fieber geben. Sämtliche Streber des Boulevards drängten sich herzu, um beim Bankbruche der Wissenschaft Verwalter der Konkursmasse zu werden. Einer der eifrigsten Bewerber war Herr Paul Bourget, dem sich die Stelle denn auch fast so einträglich erwiesen hat wie Herrn Brunetière selbst. Es wurde für Schriftsteller etwas äußerst Distinguiertes, der Wissenschaft die Verachtung auszudrücken, die sie verdient, und dem Herrn Pfarrer eine Konkurrenz zu machen, die diesem manchmal etwas vorlaut schien.

Herr Brieux kam auf den naheliegenden Gedanken, die

von Herrn Brunetière entdeckte Goldader, die schon mehreren Romandichtern gute Nahrung gegeben hatte, auch seinerseits auszubeuten, und zwar, seinem bedauerlichen Hange entsprechend, auf der Bühne. Und so machte er sich mit der leichtblütigen Verwegenheit eines richtigen „Prospektors“ daran, ein Stück („L'Evasion“) zu schreiben, das die Ehren des Théâtre Français hatte. Um ganz sicher zu gehen, rief Herr Brieux außer Herrn Brunetière noch einen zweiten Schutzpatron an. Léon Daudet hat in einem vollkommen idiotischen, dem äußeren Zuschnitt nach entfernt romanähnlichen Gefasel, „Les Morticoles“, die hervorragendsten Pariser Ärzte als unwissende Dummköpfe, als Raubmörder, Diebe und Erpresser, als ausbündige Schurken, Lügner, Gaukler und Mitglieder einer geheimbündlerischen Verbrecherbande geschildert. Das Buch machte von sich reden wie jedes Geschmier, das einzelne oder eine ganze Berufsklasse blind stierwütig angreift. Das süße Publikum hat genug Kaffeezirkel-Natur in sich, um sich immer zu freuen, wenn vom Nächsten etwas recht Gräßliches geklatscht wird. Herr Brieux nahm also flink in seinen Bankbruch der Wissenschaft auch etwas Morticoles hinein und rührte aus diesen Bestandteilen folgenden dramatischen Teig zusammen.

Dr. Bertry, ein sogenannter „Fürst der Wissenschaft“, hat einen Pflegesohn, Jean Belmont, und eine Pflegetochter, Lucienne. Das Mädchen ist das uneheliche Kind eines Bruders von Bertry und einer zum Glück früh verstorbenen Sünderin von Beruf, der junge Mann der Sohn eines Geisteskranken, der sich, als Jean drei Jahre alt war, in einem Anfall von Schwermut totgeschossen hat. Dr. Bertrys Lebensarbeit ist das Studium der Erblichkeit. Er hat über diesen Gegenstand grundlegende Werke geschrieben. Oder

vielmehr diktiert. Lucienne war seine Sekretärin. Ihre Feder hat hundertmal das Dogma wiederholen müssen, daß das Kind notwendig in die Fußstapfen der Eltern tritt und diesem Verhängnis nicht entrinnen kann. Die Bosheit von Schulfreundinnen hat ihr die Geschichte ihrer Mutter enthüllt. Sie weiß also, daß sie die Tochter einer Cocotte ist, und der Spruch der „Wissenschaft" des Dr. Bertry belehrt sie, daß sie deshalb selbst Cocotte werden muß. Andererseits weiß auch Jean, daß sein Vater als Selbstmörder geendet hat, und da auch er die weltberühmten Bücher des Dr. Bertry genau kennt, so ist er felsenfest überzeugt, daß er dazu verurteilt ist, sich in jungen Jahren eine Kugel durch den Kopf zu jagen. Die beiden Unglücklichen sind in ihr Schicksal wie in einen Kerker eingeschlossen und Dr. Bertry ist es, der den Schlüssel zur Gefängnisthür hat.

Jean und Lucienne, in einem Hause neben einander lebend, lieben einander. In einer Stunde der Verzweiflung bekennen sie es einander, aber nur um ihr Los zu bejammern. „Ich bin durch meine Geburt zur Sünde verdammt," schluchzt Lucienne. „Ich durch die meine zum gewaltsamen frühen Tode," klagt Jean. „Unser Unglück ist das nämliche, unser Leben ist verloren," stöhnen beide unisono. Da haben sie gleichzeitig einen glücklichen Einfall. „Wie, wenn wir versuchten, die Kette zu zerbrechen? Wir sind im Gefängnis — entweichen wir! Retten wir uns mit der Entschlossenheit unserer Jugend und der Kraft unserer Liebe!" Jean öffnet sich dem Vater von Lucienne und verlangt ihre Hand. Er gewährt sie ihm mit größter Bereitwilligkeit und teilt seinem Bruder seinen Beschluß mit. Dr. Bertry schlägt die Hände zusammen. „Du bist von Sinnen! Ehe ein Jahr um ist, hat Jean sich umgebracht und Lucienne — ich sage lieber nichts." — „Wie

kannst du das behaupten!“ ruft der Bruder empört. — „Die Wissenschaft —“ erwidert Dr. Bertry. Und nun kommt die Tirade, um derentwillen das Stück geschrieben ist. Der Bruder tritt vor den „Fürsten der Wissenschaft“ hin und liest ihm die Leviten, daß die stumme „Savoyarde“, die große Glocke der Bußkirche von Montmartre, vor Vergnügen zu brummen anfangen möchte. „Deine Wissenschaft! Schwindel und Unsinn. Sonst nichts. Ihr verbreitet nur Grauen um euch. Ihr vergiftet den Menschen das Leben. Was habt ihr gefunden? Ein paar Bazillen. Ihr habt den Menschen die Angst vor dem Bazillus eingeimpft.“ — „Sie ist besser als die Furcht vor der Hölle, mit der euer Glaube die Menschen schreckt.“ — „O nein. Die Furcht vor der Hölle hat die Menschen davon abgehalten, Böses zu thun. Die Furcht vor dem Bazillus hat niemals eine Missethat verhindert.“ Jean und Lucienne bitten Dr. Bertry um seine Einwilligung zu ihrem Bunde. Er verweigert sie schroff. „Dann bringe ich mich um, ich schwöre es!“ ruft Jean. „Ich gebe nach,“ murrt der Gelehrte, „aber nur unter deiner Drohung.“ — „Wir entspringen aus dem Gefängnisse, dessen Gefangenwärter Sie sind!“ jubeln die beiden und der Vorhang fällt.

Jean und Lucienne sind verheiratet. Sie leben auf dem Lande, auf dem Gute von Jean, das dieser bisher vernachlässigt hat, weil er überzeugt war, daß er sich doch bald töten würde, und mit Recht fand, daß es völlig zwecklos war, sich mit dieser Aussicht vor Augen irgend einer Mühe zu unterziehen. Jetzt widmet er sich der Bewirtschaftung seiner ausgedehnten Besitzungen mit solchem Eifer, daß er darüber seine junge Frau einigermaßen vernachlässigt. Einige Pariser Bekannte kommen zu Besuch auf das Gut. Unter ihnen ist Paul de Baucour, der einst

Lucienne den Hof gemacht, sie jedoch nicht geheiratet hat, weil seine Eltern ihre Erlaubnis zur Ehe mit der Tochter einer Cocotte verweigerten. Jetzt schlängelt er sich wieder an sie heran. Er bietet ihr Unterricht im Radfahren an. Sie willigt ein. Bei den ersten Umdrehungen des Rades fällt sie natürlich. Und zwar in die Arme von Paul, an seine Brust. Die Lippen der Beiden finden sich in dem Kusse, der auf der Bühne sinnbildlich das Äußerste bedeutet. Jean kommt dazu. Er bemerkt die tiefe Verwirrung von Lucienne, den schleunigen Abgang von Paul. Sein Mißtrauen erwacht. Er dringt in Lucienne. Sie bekennt. „Darauf habe ich ja gefaßt sein müssen!“ entfährt es dem erbitterten Manne. „Du hast das Wort gesprochen, das nicht wieder gut zu machen ist; du hast unsere Liebe getötet,“ erwidert Lucienne. Und da Jean reumütig um Verzeihung fleht, fährt sie wild fort: „Meine Mutter lebt in mir wieder auf. Ich darf nichts Anderes sein als eine Dirne. Mein Wille ist schwächer als mein Verhängnis.“ Dem Dr. Bertry, der eben eintritt, ruft sie zu: „Sie triumphieren auf der ganzen Linie!“ und stürzt wie eine Mänade davon.

Sie kehrt in das Haus des Dr. Bertry zurück. Auch Jean flüchtet sich zu ihm, aber er versucht vergebens, die Beiden zu versöhnen. Bei einem Abendempfange erscheint Paul de Baucour und bedrängt Lucienne stürmischer als je. Sie willigt ein, sich ihm zu geben, wenn er seine Frau — denn er ist verheiratet — verlassen und mit ihr auf und davon gehen will. Das scheint ihm aber zu abenteuerlich. Statt der altmodischen Entführung bietet er ihr praktischere Zusammenkünfte in einem angenehm eingerichteten Halbgeschoß an. „Feigling! Elender! Pfui!“ schreit sie auf. „Sie sind eine Kokette!“ erwidert Paul grimmig und sucht

handgreiflich zu werden. Lucienne ruft um Hilfe, Jean erscheint und schließt sie in seine Arme, Paul murmelt etwas von Genugthuung, die er anbiete, Jean begnügt sich jedoch damit, ihm die Thür zu weisen.

Mann und Frau sind nun wieder versöhnt. Werden sie es bleiben? Dr. Bertry tritt ein. Er leidet an einer unheilbaren Herzkrankheit. Er verheimlicht sie. Denn wenn er sich selbst nicht helfen kann, wie sollen seine Kranken zu seiner Unfehlbarkeit Vertrauen haben! In seiner Verzweiflung und Todesangst ist er nahe daran, einen alten Schäfer zu Rate zu ziehen, der an seinem Diener eine Sympathiekur vollzogen hat. Nur sein Stolz hält ihn von dieser letzten Lächerlichkeit ab. Inmitten des Festes hat er wieder einen Anfall gehabt, dem er beinahe erlegen wäre. Er ist ganz zerknirscht und aufgelöst. „Man hat mich doch nicht gesehen? Nein? Das ist recht. Wer hilft mir? Wer? Ach, nun bin ich fast ebenso lächerlich wie meine Kranken. Wenn ich doch an Gott glaubte! Dann würde ich beten und hoffen. Wenn ich wenigstens an die Wissenschaft glauben könnte! Aber ich glaube nicht an sie. Denn wir wissen nichts, nichts, nichts. Wir haben garnichts gefunden; wir haben garnichts zu bieten als Worte.“ Jetzt stürmt die ganze Umgebung menschenfreundlich auf den Sterbenden ein. „Sage, daß du vorschnell geurteilt hast,“ drängt sein Bruder. „Wir haben Kräfte, wir haben Willen, wir haben sittliche Freiheit, nicht wahr?“ fleht Lucienne. „Wir können uns von unserem Verhängnis befreien, geben Sie es zu!“ ruft Jean triumphierend. Und Dr. Bertry schließt mit brechender Stimme: „Mein Hochmut hat mich Schlechtigkeiten begehen lassen; ich bitte euch um Verzeihung.“

Neben dieser Handlung, wenn man diese läppische Aufsträhnung abgebrauchtester Bühnen-Situationen so nennen

mag, läuft Episodisches her. Dr. Bertry ist ein Cabotin nach dem Herzen Paillerons. Er macht Kollegen hinterrücks schlecht. Er läßt für sich in Zeitungen klappern. Er schreibt Lobartikel auf sich selbst. Er intriguiert, um das Kommandeurkreuz der Ehrenlegion zu ergattern. Er ist von einer pomphaften Unwissenheit, die sich hinter einem Gewölk gelehrt klingender Worte ohne Bedeutung verhüllt. Er macht sich über seine Kranken und über seine Schüler cynisch lustig. Ihn umgeben junge Streber, die seiner würdig sind. Eine Art Gegensatz zu dem Schwindler großen Stils bildet ein wackerer Landarzt der alten Schule, der rechtschaffen Kräuter und Bähungen verschreibt, übrigens aber auch ein Betrüger ist, da er von einem Berufe lebt, an den er nicht glaubt. „Ich habe meinen einzigen Sohn in meinen Armen sterben sehen und ihn nicht retten können. Seitdem verachte ich die Heilkunde."

Bei den Morticoles halte ich mich nicht auf. Ich gebe sie Herrn Brieux preis. Boshafte Nachrede und Spötteleien über Ärzte sind so alt wie die Heilkunde. Molière hat sie glücklicher auf die Bühne gebracht als Herr Brieux. Die Scherze, die dieser erfunden oder aufgelesen hat, sind albern und wenig kennzeichnend. Wenn er mich darum ersucht hätte, würde ich ihm sehr viel bessere haben erzählen können, über die wir unter Kameraden lachten, wenn wir auf der Klinik die Besuchsstunde erwarteten. Daß es auch unter den Ärzten Schwindler und eitle Thoren, Quacksalber und Kulissenreißer giebt, wer leugnet das? Und daß die Heilkunde den Tod nicht aus der Welt geschafft hat, das ist eine betrübende Wahrheit, die noch kein Arzt jemals bestritten hat. „Contra vim mortis non est medicamen in hortis," sagt der alte salernitanische Spruch. Herrn Brieux war es vorbehalten, den Gedanken, den dieser

etwas barbarische Hexameter vor sieben Jahrhunderten ausdrückte, als seine allerneueste, prickelnd modernste Weisheit zu verkünden.

Doch, wie gesagt, das alles ist Nebenwerk. Die Hauptsache bleibt der Bankbruch der Wissenschaft. Wie beweist Herr Brieux diesen? Durch den verbrecherischen Irrtum Bertrys, der die Tochter einer Sünderin zur Sünde und den Sohn eines Selbstmörders zum Selbstmord verurteilt und damit die Katastrophe, die er weissagt, beinahe selbst herbeiführt.

Herr Brieux hat keine Ahnung von dem Gegenstande, über den er sich erdreistet, drei Akte lang zu schwatzen. Es giebt keinen einzigen Forscher, der jemals die wahnsinnigen Behauptungen aufgestellt hat, welche dem Dr. Bertry in den Mund gelegt sind. Gerade die Prostitution ist eine Erscheinung, an der ökonomische und soziale Verhältnisse häufig einen größeren Anteil haben als biologische, die also nur in seltenen Fällen mit Erblichkeit etwas zu thun haben kann, und es giebt den Irrenarzt nicht, der bestimmt versichern wird, der Sohn eines Selbstmörders müsse gleichfalls Selbstmörder werden; denn der Fachmann weiß, daß selbst in den Fällen, in welchen Entartung vererbt wird, die Kinder ganz andere Formen des organischen Verfalles zeigen können wie die Eltern. Die vollkommen gleiche, die „homologe“ Vererbung ist geradezu die Ausnahme, die Umwandlung der erblichen Gebrechen und Störungen in eine von der elterlichen abweichende Form die Regel, die Überspringung einer Generation in der Vererbung häufig. Aber davon weiß Herr Brieux nichts. Er hat sich auch nicht die Mühe genommen, es zu lernen. Wozu auch? Es ist so viel bequemer, ins Blaue zu schwadronieren und Gewissenhaftigkeit, Selbstachtung, Talent durch dummschlaue Spekulation auf die gemeinen Schwächen der Zuschauer zu ersetzen.

„Die drei Töchter des Herrn Dupont"

Der Bankbruch der Wissenschaft, die Vererbung der Krankheiten und Laster sind nicht die einzigen Probleme, die Herr Brieux dramatisch zu erörtern unternimmt.

Hier möchte ich ein Wort über die Dichter von Problemstücken im allgemeinen sagen, die man nicht mit Thesenstücken verwechseln darf. Der Unterschied ist der, daß der Dichter eines sogenannten Thesenstücks, wie wir an dem Falle Alexander Dumas gesehen haben, eine bestimmte Lösung für einen gegebenen Fall hat und diese Lösung als die einzig richtige dramatisch predigt, während der Dichter des Problemstücks eine eben zur Erörterung stehende wissenschaftliche, sittliche oder soziale Tagesfrage, die er nicht beherrscht und für die er keine Lösung weiß, in ein Stück hereinnimmt, um diesem den Reiz der Aktualität und sich selbst den Anschein eines Denkers zu geben.

O die unausstehliche Pose!

Es liegt tiefer Sinn darin, daß die Circus- und Spezialitäten-Künstler sich „Artisten" nennen. Sie sind „die" Künstler, die einzigen, ohne Beiwort. Sie verkörpern den berühmten Grundsatz der „Kunst als Selbstzweck", „l'art pour l'art". Sie wollen nichts anderes, als zeigen, daß sie Dinge thun können, die ein gewöhnliches Menschenkind nicht fertigbringt. Sie wollen den geplagten Steuerzahler, der sich nach den Aufregungen und dem Ärger des Zeitungslesens zu ihnen flüchtet, um bei ihnen Erholung zu suchen, nur verblüffen und unterhalten, nicht aber ihm durch Zwang zum Nachdenken Kopfschmerzen bereiten. Wie bedauerlich, daß die Bühnenhandwerker, die sich von Dichtkunst und Schrifttum losgesagt haben oder mit diesen brotlosen Künsten nie etwas gemein hatten, sich nicht an ihren

größeren Kollegen, den Artisten, ein Beispiel nehmen. Sie sollten trachten, zu sein wie diese erwachsenen Kinder. Sie sollten Stücke schreiben, glitzernd und luftig wie die kurzen Zindel- und Flitterkleidchen der Reifspringerinnen oder erstaunlich und einfältig wie die Menschenpyramide der japanischen Akrobaten. Sie sollten uns Schwänke geben, bei denen man wiehert und sich wälzt, oder Operetten, die man schon in den Zwischenakten nachträllern kann, oder Zauberpossen, wie die „Poudre de Perlinpinpin.“ Diese Gattung Stücke erregt keine ungesunde Hirnarbeit und entrollt keine langen Gedankenketten, deren Verschlingungen die harmlose Fröhlichkeit zu erwürgen drohen. Das ist „Kunst um der Kunst willen“, ohne Vorspiegelung falscher Thatsachen. Dramatiker von der Artisten-Kategorie handeln sträflich, wenn sie wichtige Mienen aufstecken und die Stirn in nachdenkliche Falten ziehen. Dieses Mienenspiel paßt nicht zu ihrer Art von Schönheit.

Herr Brieux gehört dieser Gattung von unberufenen Problem-Dramatikern an. Er hat keinen Geist und rühmt sich dessen. Er verschmäht den Witz, der es ihm mit Zinsen vergilt. Er thut immer furchtbar ernst, und das ist der einzige Humor an ihm. Er ist ein Athlet, der gewaltige Eisengewichte hebt, aber diese Gewichte sind aus Pappe und so schleuderisch zusammengekleistert, daß man durch die klaffenden Ränder das papierne Innere erblickt. Das Problem, das er sich in den „Drei Töchtern des Herrn Dupont“ zu behandeln vorgesetzt hat, ist das von der wirtschaftlichen und sittlichen Stellung der Frau in der französischen Gesellschaft, insbesondere das der Mitgift.

Monsieur Dupont ist ein kleiner Buchdrucker in einer französischen Provinzstadt, die sich auch eines Bankiers, des Monsieur Mairaut, rühmt. M. Dupont hat drei Töchter

aus zwei Ehen. Die älteste, Angèle, hat eine unglückliche Geschichte gehabt. Mit siebzehn Jahren beging sie einen Fehltritt, der Folgen hatte, und ihrem Vater gestattete seine strenge Tugend, das Kind aus dem Hause zu werfen. Das arme Geschöpf glitt, von keiner gütigen Hand gehalten, auf der abschüssigen Bahn weiter abwärts, bis sie im Stande einer regelrechten Kokotte landete, den sie seitdem mit gutem Vermögenserfolge ziert. Dieses Abenteuer liegt achtzehn Jahre vor Beginn des Stückes zurück. Das zweite Fräulein Dupont, Karoline, jetzt vierunddreißig Jahre alt, hat wegen des Unfalles ihrer älteren Schwester, noch mehr aber wegen ihrer ungenügenden Mitgift keinen Mann gefunden und ist eine herbe, sauertöpfische Betschwester geworden, die sich und den Anderen zur Last ist. Die dritte Tochter ist die hübsche Julie, jung, klug, glänzend, nahezu vierundzwanzigjährig und nur von der einen Sorge gequält, das Schicksal ihrer Schwester Karoline könne auch ihr beschieden sein.

Die Mairauts haben einen Sohn, Antonin, den üblichen einzigen Sohn französischer Ehepaare. Der junge Herr hat ein bischen lustig gelebt, jetzt aber ist es für ihn an der Zeit, gesetzt zu werden und eine Familie zu gründen. Er gilt für eine große Partie, einmal wegen des väterlichen Bankgeschäftes, in das er als Teilhaber tritt, um später der Nachfolger seines Vaters zu werden, dann wegen eines Erbonkels, der ihm einige hunderttausend Franken hinterlassen soll. Was die Welt nicht weiß, das ist, daß das Bankhaus Mairaut vor dem Zusammenbruch steht und daß der Erbonkel sein ganzes Vermögen im Panamakrach verloren hat. Wenn die Familie emsig bemüht ist, Monsieur Antonin zu verheiraten, so ist es gerade, weil eine möglichst runde Mitgift ein dringendes Bedürfnis für ihn und die Seinen ist. Eine große Auswahl giebt es in dem Städt-

chen nicht. Die Blicke der Eltern fallen notwendig auf Mademoiselle Julie Dupont, denn man hält ihren Vater für wohlhabend. Er hat seine Buchdruckerei von seinem Vater geerbt, er besitzt ein stattlich aussehendes Landhaus mit großem Garten und hat seiner Karoline immer strenge verboten, bekannt werden zu lassen, daß sie für einen Laden um geringen Lohn Porzellanmalereien liefert. Die Wahrheit ist aber, daß auch Monsieur Dupont ein sehr schlechtes Garn spinnt. Seine Druckerei bringt ihm so gut wie nichts ein, sein Landhaus steht zu nahe am Ufer eines Flusses und ist von Überschwemmungen bedroht. Wenn er die veraltete und wertlose Einrichtung seiner Druckerei erneuern könnte, wenn er die Druckarbeiten der Präfektur bekäme, so wäre ihm auf die Strümpfe geholfen. Ein größerer Kredit beim Bankhaus Mairaut würde ihm die Mittel zu den notwendigen Anschaffungen gewähren, der Erbonkel, der auf der Präfektur verkehrt und dort Einfluß hat, könnte ihm die erwünschten Aufträge verschaffen. Er sieht also seinerseits in der Verbindung mit den Mairauts die Rettung. Antonin und Julie sind einander kürzlich auf einem Balle vorgestellt worden. Sie haben auch sofort einige Flirt-Fechtgänge ausgeführt. Es ist zu einem forschen Angriff und einer ungenügenden Parade zwischen zwei Thüren gekommen, Monsieur Dupont hat aufgepaßt und alles Notwendige gesehen. Beim Beginn des Stückes kann er also seine Frau darauf vorbereiten, daß ohne Zweifel die Mairauts kommen würden, um für Antonin um die Hand ihrer Julie anzuhalten.

Jetzt heißt es, die Pflicht eines rechtschaffenen Familienvaters erfüllen. Den Brautwerbern soll hampfelweise Sand in die Augen gestreut werden und die ganze Familie muß dabei mitwirken. Die arme Karoline, die zu unelegant und anmutlos ist, um den erwarteten Besuchern mit Vorteil

gezeigt zu werden, hat sich auf ihre Stube zurückzuziehen. Julie erhält den Befehl, unter dem Vorwande einer Einladung zu einem Tanzkränzchen, das es nicht giebt, ihr ausgeschnittenes Ballkleid anzulegen, dessen Anziehungskraft auf den von einer weißen, frischen Haut stark entzündbaren Antonin sich schon bewährt hat. Frau Dupont hat auf das Pianino eine Partitur von Wagner, der Julie ein Greuel ist, geöffnet zu legen und die bescheidene Beleuchtung des Familiensalons durch eine sonst nie angezündete Extralampe zu verstärken und luxuriös erscheinen zu lassen. M. Dupont ersetzt die Visitenkarten kleiner Spießbürger in der Schale auf dem Salontische durch solche der vornehmsten Personen des Städtchens, denen seine Druckerei sie geliefert hat. Er schärft seiner Frau, die in dieser Ehegemeinschaft die vor Hinterlist und Unredlichkeit zurückschreckende Anständigkeit vertritt, nachdrücklich ein, Überraschung zu spielen, wenn die Mairauts erscheinen würden. Er setzt ihr auseinander, daß er gewillt sei, die Gütergemeinschaft für Julie zu fordern, damit sie später ihren Anteil an dem Vermögen des Erbonkels habe, daß er aber, um sie zu erlangen, damit anfangen werde, im Gegenteil auf Vermögenssonderung unter dem Mitgiftrechte zu bestehen. Nachdem auf diese Weise alles zum Empfange des Feindes vorbereitet ist, wird endlich auch Julie einer Mitteilung gewürdigt. Sie erhebt schüchterne Einwände. Sie kennt Monsieur Antonin nicht. Sie hat ihn nur ein einziges Mal gesehen. Er mißfällt ihr nicht, aber sie liebt ihn nicht. „Das ist alles Unsinn,“ unterbricht sie der Vater streng und belehrt sie, daß Liebe mit Ehe nichts zu schaffen habe, daß die Ehe ein Geschäft sei und daß man sich bemühen müsse, es so vorteilhaft wie möglich zu gestalten.

Es klingelt. Die Mairauts sind da. M. Dupont ver-

schwindet mit Frau und Tochter aus dem Salon. Es ist vornehmer, die Besucher einige Minuten warten zu lassen. Monsieur Mairaut und Madame haben Zeit, ihre kleinen Beobachtungen zu machen und ihre Eindrücke auszutauschen. In dieser Ehe ist Madame der starke Geist, der Geschäftsmann, der Schlaukopf, Monsieur der etwas einfältige, im Grunde ehrliche Waschlappen, der demütig der überlegenen Gattin gehorcht. Ihm imponiert der Salon der Duponts. Ihr nicht. Sie durchschaut leicht die kleinen Listen. „Diese Lampe brennt sonst nie! Diese Visitenkarten sind unseretwegen hergelegt! Du siehst ja: sie sind ganz neu, während unter ihnen die vergilbten richtigen Karten des Schusters und Schneiders liegen. Man wird überrascht thun, wußte aber ganz gut, daß wir kommen würden. Man läßt uns warten, um sich ein Ansehen zu geben.“ Nur die Wagner-Partitur macht auch auf sie Eindruck und als später ihr Sohn kommt, um seine Werbung anzubringen, flüstert sie ihm rasch zu, er solle Bewunderung für Bayreuth heucheln, da Fräulein Julie eine ausbündige Wagnerianerin sei. Sie kennt sehr genau die Geschichte von Angèle Dupont, die in Paris ein Lasterleben führt, sie wird aber thun, als wisse sie von nichts, wenn M. Dupont, wie es seine Pflicht ist, diesen Makel in seiner Familie aufdecken wird. Man wird das Bekenntnis benützen, um eine Vermehrung der Mitgift zu fordern. Auch müssen sie unbedingt auf Gütergemeinschaft bestehen, damit Antonin später nicht um den Dupontschen Nachlaß komme und er sofort die Mitgift fürs Bankgeschäft verwenden könne; zu diesem Zwecke müssen sie zunächst die Vermögensonderung unter dem Mitgiftrechte fordern.

Duponts erscheinen endlich. Große Überraschung über den Besuch, Austausch von Liebenswürdigkeiten, endlich

Eintritt in die Geschäftsverhandlung. Monsieur Dupont und Madame Mairaut arbeiten wie die Löwen, um einander hineinzulegen; wenn Madame Dupont oder Monsieur Mairaut sich ein unvorsichtig ehrliches Wort entschlüpfen lassen, werden sie durch wütende Blicke und Seitentritte sofort verdonnert. Schließlich kommt der Handel zu Stande. Julie erhält 50000 Franken Mitgift, die Hälfte gleich, den Rest in einem Jahre; dazu das berühmte Landhaus, wegen der leidigen Geschichte der ungeratenen Angèle. Jedes der beiden Elternpaare beglückwünscht sich, daß es das andere so prächtig über den Löffel barbiert hat. Bleibt noch die Frage des Güterrechtes. Beide Väter verlangen Vermögenssonderung; verblüfft und verwirrt sieht jeder den andern an, dann ruft M. Dupont: „Muß es denn wirklich Sonderung sein? Ist Gemeinschaft nicht zweckmäßiger?“ — „Das meine ich im Grunde auch,“ erwidert M. Mairaut hurtig und die beiden Biedermänner schütteln einander gerührt die Hand.

Jetzt tritt endlich auch Antonin ein und bittet um die Hand von Julie. Die Eltern lassen die jungen Leute wohlwollend allein. Nun hauen diese beiden Parteien einander angemessen übers Ohr. Antonin heuchelt Wagnerschwärmerei, Julie giebt vor, sich für Bankwesen und Buchhaltung zu interessieren, Gesellschaften, Theater, Toiletten zu verachten, für Kinder zu schwärmen. Dieses ist aufrichtig. Es ist das einzige wahre Gefühl des Mädchens. Antonin wird etwas vertraulich und küßt ihr den Arm, den ihr ausgeschnittenes Ballkleid entblößt zeigt. Ihre Jungfräulichkeit empört sich gegen diese dreiste Annäherung. Da sie indes sieht, daß ihre Auflehnung ihn verstimmt, gebietet sie ihrer Schamhaftigkeit Schweigen und zwingt sich zu kokettem Entgegenkommen. Er umarmt sie nunmehr ohne Zurückhaltung

und der Vorhang fällt vor einem Muster-Brautpaar und zwei Elterngruppen, die entzückt sind, einander so geschickt hinters Licht geführt zu haben.

Ich bin bei diesem ersten Aufzuge so lange verweilt, weil er thatsächlich das Stück ist. Er enthält beobachtetes Leben und macht auf oberflächliche Zuschauer einen lustigen Eindruck. Warum nur auf oberflächliche, das werde ich gleich sagen. Der weitere Verlauf des Stückes zeigt, wie sich die unter so glücklichen Voraussetzungen zusammengekuppelte Ehe anläßt. Duponts erfahren, daß der Erbonkel zu Grunde gerichtet ist; Dupont erhält die Druckarbeiten der Präfektur nicht; er bezahlt die versprochene zweite Hälfte der Mitgift nicht; das Landhaus wird überschwemmt und zerstört; so viel für das Geschäftliche. Antonin erkennt, daß Julie für seine Geschäfte nicht das geringste Interesse hat; Julie stellt fest, daß er herrisch, roh, ohne Spur einer musikalischen oder sonstigen Bildung und gemein sinnlich ist; sie entwickelt sich rasch zur unverstandenen Frau und öffnet ihr Herz einem Freunde Antonins, M. Lignol, der nicht säumt, sich als Anwärter auf die voraussichtlich bald zu besetzende Stelle eines Trösters anzumelden. Wegen eines geringfügigen Anlasses macht Antonin ihr einen Auftritt und nun bricht das seit Wochen drohende Ungewitter los. Julie hat von der Ehe wenigstens die Mutterschaft erhofft, aber Antonins Selbstsucht, die Kinderbelästigung scheut, verweigert ihr diese Genugthuung. Weshalb soll sie dann noch bei ihm bleiben? Sie hält ihm wütend vor, daß er sie betrogen habe, daß sie ihm eine Fremde, daß ihre Ehe eine Prostitution sei; er giebt zurück, sie sei nicht minder eine Betrügerin gewesen, sie habe ihm Wagner-Bewunderung vorgeschwindelt, ihn mit ausgeschnittenen Ballkleidern geködert, ihn auf jede Weise gefoppt. Nach einem

solchen Auftritt bleibt nur Eines übrig; Julie läuft auf der Stelle davon und kehrt zu ihren bestürzten und unwilligen Eltern zurück.

Hier hat sich inzwischen eine zweite Komödie abgespielt, die mit der ersten in keiner Weise zusammenhängt. Eine Schwester der ersten Frau von M. Dupont ist gestorben und hat ihren Nichten Angèle und Karoline je 30000 Franken hinterlassen. Damit die Erbschaft erhoben werden kann, muß Angèle zusammen mit Karoline zum Notar gehen, um Schriftstücke zu unterschreiben. Sie wird also wieder über die Schwelle des Elternhauses treten, das sie verstoßen hat. Die Familie bereitet sich auf das Wiedersehen vor. M. Dupont legt sich eine Biedermanns-Ansprache zurecht, die, wie er seiner Frau auseinandersetzt, die richtige Mitte zwischen würdevoller Zurückhaltung und väterlichem Wohlwollen einhalten soll. Die fromme Karoline möchte am liebsten die Sünderin nicht empfangen. Mild und liebevoll ist nur Julie, die eine gewisse verderbte Neugierde hat, einmal eine leibhaftige Pariser Kokotte bequem und nahe vor sich zu sehen. M. Dupont sucht seiner Tochter Karoline das Vermächtnis der Tante herauszulocken, kann aber nur noch auf die Hälfte die Hand legen. Die andere Hälfte ist ausgeflogen. Auf das tobende Andringen ihres Vaters bekennt die arme Karoline, daß sie die 15000 Franken dem Faktor seiner Buchdruckerei geschenkt hat, den sie im geheimen liebt und von dem sie geheiratet zu werden hofft. M. Dupont schlägt die Hände über dem Kopfe zusammen. „Weißt du alte Närrin denn nicht, daß er seit zwanzig Jahren ein Verhältnis mit einer Frau unterhält und von ihr eine ganze Hetze Kinder hat?“ Diese Enthüllung tötet Karoline beinahe. Sie wirft sich verzweifelt ihrer eben noch kalt zurückgewiesenen Schwester Angèle an die Brust und

schluchzt, daß alles Lug und Trug sei, die Liebe und selbst der Glaube, denn auch der Glaube habe ihre Herzensleere nicht heilen können. Julie ihrerseits jammert, daß die Ehe, die der armen Karoline das Paradies scheint, in Wirklichkeit auch nur Enttäuschung, Qual und Schande sei, und sie geht so weit, Angèle um ihre sündhafte, doch fröhliche Freiheit zu beneiden. „Freiheit?“ giebt die Kokotte bitter zurück, „das Los einer Entgleisten ist die schlimmste Sklaverei. Tausendmal lieber in der Ehe unglücklich, als den schändlichsten Trieben der Männer haltlos ausgeliefert sein!“

Julie läßt sich diese Reden durch den Kopf gehen und da die Mairauts, um das bischen Mitgift nicht zurückgeben zu müssen, die Einwilligung zur Scheidung entschlossen verweigern und die Durchgängerin zur Rückkehr in das Haus des Gatten auffordern, willigt sie mit einem bitteren Lächeln ein, unter der Bedingung, daß Monsieur Lignol fortfährt, als Hausfreund bei ihnen zu verkehren.

Wie diese Inhaltsangabe zeigt, setzt das Stück von Brieux als Komödie der gegenseitigen Überlistung wohlhabend scheinender armer Teufel ein, entwickelt sich zu einem Schauspiele unglücklichen Ehelebens und läuft in einem Trauerspiele des Frauenloses inmitten der heutigen Gesellschaft aus. Das sind in Wirklichkeit drei verschiedene Stücke, die ohne inneren Zusammenhang neben- und ineinander geschoben sind.

Das erste Stück, das der Überlistung, ist in den Einzelheiten nicht übel beobachtet, im ganzen anstößig falsch. Es durfte nicht in einer kleinen Provinzstadt, zwischen eingesessenen Pfahlbürgern spielen, die vom Vater auf den Sohn seit Menschenaltern das nämliche Geschäft betreiben. In der Großstadt, wo keiner den andern kennt und jeder den Nachbar nach dem äußerlichen Schein beurteilt, kann

man einander blauen Dunst vormachen. Im Präfektur-Hauptort ist dies unmöglich. Da weiß jeder auf Heller und Pfennig, was der andere hat, man kennt die Gerichte des täglichen Familienmahles, man ist über Gewinn und Verlust so genau unterrichtet wie der, den es unmittelbar angeht, selbst und es wäre ganz aussichtlos, einander durch faulen Zauber betrügen zu wollen. Das war mir fortwährend gegenwärtig und es ließ die an sich richtigen Einzelzüge, wenigstens bei mir, nicht zur Geltung kommen. Aber selbst wenn ich die Unwahrscheinlichkeit vergessen wollte, könnte ich über die ehrbare Gaunerei der Herren Dupont und Mairaut nicht lachen, wie es im Theater allabendlich geschieht. Auf mich wirkt das Schauspiel der Erniedrigung mittelmäßiger Charaktere durch Geldklemme nicht erheiternd, sondern tieftraurig. Ich sehe da Menschen vor mir, die an sich vermutlich nicht schlechter sind als der Durchschnitt und die vorwurfsfrei leben würden, wenn sie das Nötige hätten. Unter dem Tritt des schwarzen Ochsen zerbröckelt ihre auf solche Stöße nicht eingerichtete Sittlichkeit und sie handeln wie Betrüger und Diebe. Und darüber soll ich lachen? Wenn man weich wäre, könnte man eher darüber weinen. Bis zum Seufzer gehe auch ich.

Die Ehetragödie und die weitausgreifende Verallgemeinerung der dargestellten Frauenschicksale, die sich auf die billige, doch annehmbare Komödie der wechselseitigen Begaunerung pfropfen, sind vollständige Verirrungen Brieux'. Daß Julie und Antonin mit einander nicht auskommen, ist nicht die Folge des Mitgiftschwindels. Das kann auch bei großer und solider Mitgift eintreten. Es ergiebt sich aus dem Charakter der beiden Leutchen, nicht aus ihren Vermögensverhältnissen. So hätten wir eigentlich ein Charakter-Schauspiel vor uns, aber dann müßten die Charaktere vor

uns entwickelt werden, und darum hat Brieux sich herumgedrückt. Julie und Antonin sind Schatten oder Strippenmätze, doch keine wirklichen Menschen. Wir wissen nichts von ihnen, als daß sie gerne Kinder haben möchte und daß er ein sinnlicher Flegel ist. Selbst das wird nur obenhin und flau gesagt, nicht künstlerisch in Gestalt gegossen. Wir bleiben keinen Augenblick lang im Zweifel darüber, daß sie überhaupt nur da sind, um die Gemeinplätze des Verfassers über die Verwerflichkeit der Geldheirat zu deklamieren. Und wenn Brieux vollends will, daß wir die Schicksale von Angèle, Karoline und Julie als das typische Frauenlos in der Gegenwart anerkennen und bejammern sollen, so wird er damit wohl selbst bei den begeistertsten Leserinnen von Gabriele Reuter keinen Glauben finden.

Soll das Weib wirklich keine andere Wahl haben, als Ehesklavin eines rohen Gebieters, trostlose alte Jungfer ohne Lebenszweck oder feile, mißhandelte Dienerin der anspruchsvollen Lust zu sein? Blicke doch jeder in seinem Kreise um sich und frage sich, ob er nur Kokotten, verzweifelte Betschwestern und gemarterte Opferlämmer des Ehe-Alkovens kennt. Es giebt viel Frauenelend, das dem Beobachter der Wirklichkeit ans Herz greift, aber es ist anders, als Brieux es darstellt. Durch unsinnige Übertreibung und grotesk falsche Formulierung des Problems nützt er der Sache nicht, die er zu verteidigen vorgiebt. Die Wirkung seines Stückes beweist dies am besten.

Brieux hat den Abschnitt „Die Ehelüge“ meiner „Conventionellen Lügen“ mit Nutzen gelesen. Die Wendungen, die er Julie in den Mund legt, lassen darüber kaum einen Zweifel bestehen. Ich glaube aber, daß derartige Kritik gesellschaftlicher Mißstände Sache des Philosophen, nicht des Künstlers ist. Freilich, theoretisch ist es denkbar, daß

man einen konkreten Fall mit allen Zügen ausstattet, die ihn zum überzeugenden und umfassenden Typus steigern, ohne daß er aufhört, ein uns menschlich berührendes individuelles Stück Leben zu bleiben. Allein dazu gehört die stärkste Dichterkraft; und eine mittlere Begabung scheitert an dieser übergroßen Aufgabe kläglich. Nur ein Kunstwerk aber, das diesen Anforderungen entspricht, das im Konkreten ein Allgemeines zeigt, kann für sittliche Zwecke fruchtbar werden. Ein solches Werk muß jeder auf sich beziehen; ein solches Werk muß jeder als unmittelbare Anklage gegen sich selbst empfinden, die ihn beschämt und verwirrt. Ist das Werk dagegen schwach, ist es nicht von überwältigend allgemeiner Geltung, so zwingt es nicht jeden zur Selbsteinkehr und bleibt ohne bessernde Wirkung. Ein Tendenzwerk, dessen Tendenz man nicht bemerken muß, das etwas beweisen will und von niemand als Beweis erkannt wird, das ist wohl der betrübendste Fehlgriff einer künstlerischen Anstrengung.

Brieux wollte der französischen Gesellschaft einen Spiegel ihrer Gebrechen vorhalten. Er wollte ihr die Verwüstungen zeigen, die feige Mitgift-Spekulation im Familienleben, in den Grundlagen des Volksdaseins anrichtet. Die Zuschauer des Stückes sind Mitglieder dieser Gesellschaft. Sie heiraten meist um der Mitgift willen. Sie treten meist in die Ehe wie Julie und Antonin, ohne den künftigen Lebensgefährten zu kennen, ohne Neigung, nur nach Abwägung der wirtschaftlichen Vorteile der Verbindung. Dennoch lachen alle über die Schicksale, die Brieux vor ihnen entwickelt. Das ist nur möglich, weil diese Schicksale ausgefallene Begebenheiten ohne Gemeingeltung sind. Niemand findet sich selbst auf der Bühne wieder. Niemand kommt auf den Gedanken, daß die Fabel von ihm erzählt wird. „Die drei Töchter

des Herrn Dupont" hatten Erfolg. Für ein Werk, das eine satirische Kritik der Gesellschaft sein will, ist dieser Erfolg eine Verurteilung.

„Die Wiege"

In „Les Evadés" griff Herr Brieux die Wissenschaft an und überwand sie. Welche Wissenschaft? Die, welche behauptet, daß die Tochter jeder untreuen Frau eine Dirne, der Sohn jedes Nervenkranken ein Selbstmörder werden müsse. Diese Wissenschaft ist die Brieux' und keines Andern, und er hatte keine Mühe, ihre Dummheit zu zeigen.

In den „Drei Töchtern des Herrn Dupont" verfocht er die atemraubend kühne These, daß man nicht um der Mitgift willen, sondern aus Neigung heiraten solle. Um dies zu beweisen, baute er ein Stück, dessen Unmöglichkeiten für sämmtliche Werke von Jules Verne ausreichen würden. Noch nie hat man mit so gewaltigem Anlauf und nach so langem Athleten-Training eine offene Thür einrennen sehen.

Mit seinem Stücke „Le berceau", „Die Wiege", unternimmt er den Beweis, daß die Ehescheidung unzulässig wird, wenn ein Kind da ist. Das soll aus dieser Handlung hervorgehen: Laurence Marsanne und Raymond Chantrel heiraten einander aus leidenschaftlicher Liebe. Ein einziges Kind segnet den Bund. Nach einiger Zeit bricht Raymond Laurence in einem Augenblicke sinnlicher Verirrung die Treue. Laurence verläßt ihn sofort, klagt auf Ehescheidung, erlangt das Urteil und heiratet ohne Zeitverlust einen älteren Herrn, Monsieur de Girieu, nicht aus Liebe, kaum aus Freundschaft, bloß um eine Stütze für ihr Söhnchen zu haben.

Bei Beginn des Stückes erkrankt das Kind plötzlich lebensgefährlich. Raymond erbittet sich die Erlaubnis, sein Kind pflegen zu dürfen. Girieu kann sie dem Vater nicht verweigern, trotz seiner rückblickenden Eifersucht. Drei Tage, drei Nächte verbringen Raymond und Laurence zusammen am Bette des schwerkranken Kindes. Dieselbe Angst quält sie und vereinigt ihre Herzen in demselben Gefühle. Endlich tritt die Wendung ein, das Kind ist gerettet. Ganz von selbst sinken die geschiedenen Gatten einander in die Arme. Das Eis ist gebrochen, die Seelen sind aufgethaut, es erfolgt eine Aussprache. Raymond schildert seine Untröstlichkeit über den Verlust von Laurence, und Laurence muß bekennen, daß sie ihn liebt, nur ihn, daß sie nie aufgehört hat, ihn zu lieben. Nun erhebt Raymond leidenschaftliche Ansprüche, aber Laurence erklärt ihm, sie wolle nicht bis zur Verächtlichkeit sinken, die Geliebte ihres geschiedenen Gatten zu werden. Sie dürfen sich nie wieder sehen. Girieu tritt ein. Er erfaßt sofort die Lage. Laurence leugnet nicht, daß sie und Raymond einander lieben und daß sie es sich gestanden haben. Der Gatte will den Nebenbuhler und Vorgänger fordern. Raymond zeigt ihm, daß dies thöricht wäre, da es nichts ändern würde. Er bleibt die Jugendliebe von Laurence, der Vater ihres einzigen Kindes, aber sie ist ihm für ewig verloren. Er wird sich von ihr, von allem losreißen und Frankreich für immer verlassen.

Aber Laurence hat erkannt, daß sie auch mit Girieu nicht länger zusammen leben kann. Sie kehrt trotz seines Flehens zu ihren Eltern zurück und will sich künftig nur noch der Erziehung ihres Sohnes widmen.

Diese Fabel lehrt nach Brieux: Wenn eine Frau einem geliebten Gatten auf einen Fehltritt kommt, so soll sie ihm

nicht weglaufen, sondern verzeihen; ist der Ehe ein Kind entsprossen, so muß die Mutter alles ertragen und dem Kinde den Bund beider Eltern erhalten. Die Ehescheidung aber ist Teufelswerk und für alle Beteiligten das ewige Verderben.

Gegen einen Angriff von dieser Stärke braucht man die Ehescheidung in Frankreich nicht zu verteidigen. Zur Erschütterung der dogmatischen Unlösbarkeit der Ehe bedurfte es der Gewalt eines Alexander Dumas. Zur Niederreißung des Naquetschen Gesetzes würden fünfhundert Brieux nicht ausreichen. Die praktische Bedeutung seines Versuches ist also gleich Null. Künstlerisch ist der Einzelfall nicht echt und lebenswarm genug dargestellt, um uns für ihn zu interessieren, und zu einer Verallgemeinerung ist er schlechterdings nicht geeignet, da von zehntausend Frauen, welche die Scheidung verlangen, wahrscheinlich nicht Eine so kopflos handelt wie diese Laurence.

Als Dramatiker wiegt Brieux nicht schwer. Als Streber ist er bemerkenswert. Er schlachtete die Wissenschaft ab, als der Führer der Salonjesuiten in Frankreich den Bankbruch der Wissenschaft verkündet hatte, und er erklärt der Ehescheidung den Krieg, da alle Mode-Fastenprediger Frankreichs von den vornehmsten Kanzeln herab gegen das verruchte Gesetz des Juden Naquet, dieses teuflischen Verderbers, dieses Feindes christlicher Zucht und Ordnung, donnern. Wenn Brieux nicht sehr bald Mitglied der Akademie wird, dann giebt es wirklich keine Gerechtigkeit auf Erden.

IV

Paul Hervieu

„Der Schraubstock“

Der Titel dieses Stückes, „Les tenailles“, bedeutet wörtlich „Die Zange“, ich ziehe aber vor, ihn mit „Schraubstock“ zu übersetzen. Hervieu hat offenbar eine ergötzlich unklare Vorstellung von der Aufgabe des von ihm genannten Werkzeuges. Ein Wort über den Dichter, ehe ich das Werk betrachte.

Sein Roman „L'Armature“ war eines der Bücher seiner Saison. Er wurde in einer Anzahl Auflagen abgesetzt, die Georges Ohnet erbleichen und Marcel Prévost seufzen machte. Und er verdiente seinen Erfolg, denn er war ein tadelloses Lehrexemplar einer Gattung, die, als Überlebende im Kampfe ums Dasein, der heutigen Literatur-Fauna ihre Physiognomie giebt und unsere geologische Epoche so kennzeichnen zu wollen scheint wie der Ichthyosaurus die jurassische. Es ist die Gattung, die man in Paris „rosse“ nennt, die halunkische. Ihre anatomische Formel ist ziemlich einfach. Der Dichter nimmt an, daß jeder Mensch, Mann, Weib oder Kind, vom Scheitel bis zur Zehe ein Schurke ist und im Leben nur eine Aufgabe kennt: seine zumeist niederträchtigen und zugleich albernen Gelüste mit allen Mitteln, hauptsächlich aber verbrecherischen, zu befriedigen; und da der moderne Mensch, Dank der

fortschreitenden Aufklärung und den Segnungen des verbreiteten Unterrichts, sich zu der tiefen Erkenntnis durchgerungen hat, daß Geld der zuverlässigste Schlüssel zu allen Zauberschlössern des Vergnügens ist, so geht das Trachten aller Personen des Dichters auf Geld. Der „roman rosse“ ist also, wenn man will, der erneuerte Schelmenroman, doch mit der moralischen Umkehrung, daß im alten pikaresken Roman die Schnapphähne, Mordbrenner und Gurgelabschneider im Grunde des Herzens gutmütige, wackere Gesellen waren, während im „roman rosse“ die Biedermänner von tadelloser gesellschaftlicher Form, geachteter Stellung und schmeichelhaftem Leumund im innersten Wesen Galgenvögel sind. Die ästhetische Wirkung wird durch den Gegensatz zwischen ehrbaren und vornehmen Äußerlichkeiten und der pöbelhaften Roheit der Handlungen, der Zuchthäusler-Niederträchtigkeit der Gefühle und Anschauungen hervorgebracht.

„Ich glaube, mein lieber Graf, daß der Besitz dieser kleinen Papierchen für Sie von großem Werte sein muß.“

„Hm, von welchem Werte, mein lieber Marquis?“

„Sagen wir hunderttausend Franken.“

„Aber Marquis,“ rief der Graf, „das ist ja Erpressung!“

„Das ist allerdings die unelegante Bezeichnung dafür,“ erwiderte der Marquis lächelnd, indem er das Monocle aus dem Auge fallen ließ und das Band seines Kommandeurkreuzes zurechtrückte . . .

Oder:

Die Baronin öffnete langsam ihren Straußfederfächer und lehnte sich schweigend in die Ecke des seidenen Sofas zurück.

„Antworten Sie," flüsterte der Vicomte mit bebender Stimme. „Ich beschwöre Sie, lieber mein Todesurteil als diese unerträgliche Ungewißheit. Sagen Sie mir, daß ich nichts zu hoffen habe, oder seien Sie mein."

Die Baronin sah dem leidenschaftlich erregten jungen Manne tief in die Augen und fragte weich:

„Sie lieben mich also sehr, armer Junge?"

„O, so sehr, daß ich daran sterbe," erwiderte er und bemächtigt sich ihrer feinen weißen Hand, die er mit Küssen fast verschlang.

Die Baronin entzog ihm sanft die Hand und hauchte:

„Wie viel können Sie mir monatlich geben?" . . .

Clowns haben diesen Kunstgriff längst angewendet. Man kennt das Zirkusstückchen: ein Gentleman in Frack und Lackschuhen, weiß behandschuht, mit feierlich weißer Halsbinde und einem Klapphut in der Hand, tritt auf, grüßt mit dem Anstande des Weltmannes und — steht plötzlich auf dem Kopf, überschlägt sich in der Luft, springt über die Mitspieler, empfängt Fußtritte, die sich staubig an den Frackschößen einschreiben, und all das, ohne seine lächelnde Salonmiene zu verziehen oder seine Botschafts-Attaché-Toilette in Unordnung zu bringen. Die Purzelbäume dieses korrekten Herrn machen selbst kühle Zuschauer lachen, die bei denselben Übungen gähnen, wenn sie vom Clown in der gewohnten Hanswursttracht ausgeführt werden. Diese Verkleidungs-Methode nun, die den Hanlon-Lees Ruhm und Reichtum gebracht hat, giebt in der Litteratur den „roman rosse".

Hier drängt sich eine Bemerkung auf. Wer darauf spekuliert, daß die Entlarvung vornehm gekleideter und dekorirter Menschen von Rang als Strolche einen besonders verblüffenden Eindruck machen wird, der sieht die Gesell-

schluchzt, daß alles Lug und Trug sei, die Liebe und selbst der Glaube, denn auch der Glaube habe ihre Herzensleere nicht heilen können. Julie ihrerseits jammert, daß die Ehe, die der armen Karoline das Paradies scheint, in Wirklichkeit auch nur Enttäuschung, Qual und Schande sei, und sie geht so weit, Angèle um ihre sündhafte, doch fröhliche Freiheit zu beneiden. „Freiheit?“ giebt die Kokotte bitter zurück, „das Los einer Entgleisten ist die schlimmste Sklaverei. Tausendmal lieber in der Ehe unglücklich, als den schändlichsten Trieben der Männer haltlos ausgeliefert sein!“

Julie läßt sich diese Reden durch den Kopf gehen und da die Mairauts, um das bischen Mitgift nicht zurückgeben zu müssen, die Einwilligung zur Scheidung entschlossen verweigern und die Durchgängerin zur Rückkehr in das Haus des Gatten auffordern, willigt sie mit einem bitteren Lächeln ein, unter der Bedingung, daß Monsieur Lignol fortfährt, als Hausfreund bei ihnen zu verkehren.

Wie diese Inhaltsangabe zeigt, setzt das Stück von Brieux als Komödie der gegenseitigen Überlistung wohlhabend scheinender armer Teufel ein, entwickelt sich zu einem Schauspiele unglücklichen Ehelebens und läuft in einem Trauerspiele des Frauenloses inmitten der heutigen Gesellschaft aus. Das sind in Wirklichkeit drei verschiedene Stücke, die ohne inneren Zusammenhang neben- und ineinander geschoben sind.

Das erste Stück, das der Überlistung, ist in den Einzelheiten nicht übel beobachtet, im ganzen anstößig falsch. Es durfte nicht in einer kleinen Provinzstadt, zwischen eingesessenen Pfahlbürgern spielen, die vom Vater auf den Sohn seit Menschenaltern das nämliche Geschäft betreiben. In der Großstadt, wo keiner den andern kennt und jeder den Nachbar nach dem äußerlichen Schein beurteilt, kann

man einander blauen Dunst vormachen. Im Präfektur-Hauptort ist dies unmöglich. Da weiß jeder auf Heller und Pfennig, was der andere hat, man kennt die Gerichte des täglichen Familienmahles, man ist über Gewinn und Verlust so genau unterrichtet wie der, den es unmittelbar angeht, selbst und es wäre ganz aussichtlos, einander durch faulen Zauber betrügen zu wollen. Das war mir fortwährend gegenwärtig und es ließ die an sich richtigen Einzelzüge, wenigstens bei mir, nicht zur Geltung kommen. Aber selbst wenn ich die Unwahrscheinlichkeit vergessen wollte, könnte ich über die ehrbare Gaunerei der Herren Dupont und Mairaut nicht lachen, wie es im Theater allabendlich geschieht. Auf mich wirkt das Schauspiel der Erniedrigung mittelmäßiger Charaktere durch Geldklemme nicht erheiternd, sondern tieftraurig. Ich sehe da Menschen vor mir, die an sich vermutlich nicht schlechter sind als der Durchschnitt und die vorwurfsfrei leben würden, wenn sie das Nötige hätten. Unter dem Tritt des schwarzen Ochsen zerbröckelt ihre auf solche Stöße nicht eingerichtete Sittlichkeit und sie handeln wie Betrüger und Diebe. Und darüber soll ich lachen? Wenn man weich wäre, könnte man eher darüber weinen. Bis zum Seufzer gehe auch ich.

Die Ehetragödie und die weitausgreifende Verallgemeinerung der dargestellten Frauenschicksale, die sich auf die billige, doch annehmbare Komödie der wechselseitigen Begaunerung pfropfen, sind vollständige Verirrungen Brieux'. Daß Julie und Antonin mit einander nicht auskommen, ist nicht die Folge des Mitgiftschwindels. Das kann auch bei großer und solider Mitgift eintreten. Es ergiebt sich aus dem Charakter der beiden Leutchen, nicht aus ihren Vermögensverhältnissen. So hätten wir eigentlich ein Charakter-Schauspiel vor uns, aber dann müßten die Charaktere vor

uns entwickelt werden, und darum hat Brieux sich herumgedrückt. Julie und Antonin sind Schatten oder Strippenmätze, doch keine wirklichen Menschen. Wir wissen nichts von ihnen, als daß sie gerne Kinder haben möchte und daß er ein sinnlicher Flegel ist. Selbst das wird nur obenhin und flau gesagt, nicht künstlerisch in Gestalt gegossen. Wir bleiben keinen Augenblick lang im Zweifel darüber, daß sie überhaupt nur da sind, um die Gemeinplätze des Verfassers über die Verwerflichkeit der Geldheirat zu deklamieren. Und wenn Brieux vollends will, daß wir die Schicksale von Angèle, Karoline und Julie als das typische Frauenlos in der Gegenwart anerkennen und bejammern sollen, so wird er damit wohl selbst bei den begeistertsten Leserinnen von Gabriele Reuter keinen Glauben finden.

Soll das Weib wirklich keine andere Wahl haben, als Ehesklavin eines rohen Gebieters, trostlose alte Jungfer ohne Lebenszweck oder feile, mißhandelte Dienerin der anspruchsvollen Lust zu sein? Blicke doch jeder in seinem Kreise um sich und frage sich, ob er nur Kokotten, verzweifelte Betschwestern und gemarterte Opferlämmer des Ehe-Alkovens kennt. Es giebt viel Frauenelend, das dem Beobachter der Wirklichkeit ans Herz greift, aber es ist anders, als Brieux es darstellt. Durch unsinnige Übertreibung und grotesk falsche Formulierung des Problems nützt er der Sache nicht, die er zu verteidigen vorgiebt. Die Wirkung seines Stückes beweist dies am besten.

Brieux hat den Abschnitt „Die Ehelüge“ meiner „Conventionellen Lügen“ mit Nutzen gelesen. Die Wendungen, die er Julie in den Mund legt, lassen darüber kaum einen Zweifel bestehen. Ich glaube aber, daß derartige Kritik gesellschaftlicher Mißstände Sache des Philosophen, nicht des Künstlers ist. Freilich, theoretisch ist es denkbar, daß

man einen konkreten Fall mit allen Zügen ausstattet, die ihn zum überzeugenden und umfassenden Typus steigern, ohne daß er aufhört, ein uns menschlich berührendes individuelles Stück Leben zu bleiben. Allein dazu gehört die stärkste Dichterkraft; und eine mittlere Begabung scheitert an dieser übergroßen Aufgabe kläglich. Nur ein Kunstwerk aber, das diesen Anforderungen entspricht, das im Konkreten ein Allgemeines zeigt, kann für sittliche Zwecke fruchtbar werden. Ein solches Werk muß jeder auf sich beziehen; ein solches Werk muß jeder als unmittelbare Anklage gegen sich selbst empfinden, die ihn beschämt und verwirrt. Ist das Werk dagegen schwach, ist es nicht von überwältigend allgemeiner Geltung, so zwingt es nicht jeden zur Selbsteinkehr und bleibt ohne bessernde Wirkung. Ein Tendenzwerk, dessen Tendenz man nicht bemerken muß, das etwas beweisen will und von niemand als Beweis erkannt wird, das ist wohl der betrübendste Fehlgriff einer künstlerischen Anstrengung.

Brieux wollte der französischen Gesellschaft einen Spiegel ihrer Gebrechen vorhalten. Er wollte ihr die Verwüstungen zeigen, die feige Mitgift-Spekulation im Familienleben, in den Grundlagen des Volksdaseins anrichtet. Die Zuschauer des Stückes sind Mitglieder dieser Gesellschaft. Sie heiraten meist um der Mitgift willen. Sie treten meist in die Ehe wie Julie und Antonin, ohne den künftigen Lebensgefährten zu kennen, ohne Neigung, nur nach Abwägung der wirtschaftlichen Vorteile der Verbindung. Dennoch lachen alle über die Schicksale, die Brieux vor ihnen entwickelt. Das ist nur möglich, weil diese Schicksale ausgefallene Begebenheiten ohne Gemeingeltung sind. Niemand findet sich selbst auf der Bühne wieder. Niemand kommt auf den Gedanken, daß die Fabel von ihm erzählt wird. „Die drei Töchter

des Herrn Dupont“ hatten Erfolg. Für ein Werk, das eine satirische Kritik der Gesellschaft sein will, ist dieser Erfolg eine Verurteilung.

„Die Wiege“

In „Les Evadés“ griff Herr Brieux die Wissenschaft an und überwand sie. Welche Wissenschaft? Die, welche behauptet, daß die Tochter jeder untreuen Frau eine Dirne, der Sohn jedes Nervenkranken ein Selbstmörder werden müsse. Diese Wissenschaft ist die Brieux' und keines Andern, und er hatte keine Mühe, ihre Dummheit zu zeigen.

In den „Drei Töchtern des Herrn Dupont“ verfocht er die atemraubend kühne These, daß man nicht um der Mitgift willen, sondern aus Neigung heiraten solle. Um dies zu beweisen, baute er ein Stück, dessen Unmöglichkeiten für sämmtliche Werke von Jules Verne ausreichen würden. Noch nie hat man mit so gewaltigem Anlauf und nach so langem Athleten-Training eine offene Thür einrennen sehen.

Mit seinem Stücke „Le berceau“, „Die Wiege“, unternimmt er den Beweis, daß die Ehescheidung unzulässig wird, wenn ein Kind da ist. Das soll aus dieser Handlung hervorgehen: Laurence Marsanne und Raymond Chantrel heiraten einander aus leidenschaftlicher Liebe. Ein einziges Kind segnet den Bund. Nach einiger Zeit bricht Raymond Laurence in einem Augenblicke sinnlicher Verirrung die Treue. Laurence verläßt ihn sofort, klagt auf Ehescheidung, erlangt das Urteil und heiratet ohne Zeitverlust einen älteren Herrn, Monsieur de Girieu, nicht aus Liebe, kaum aus Freundschaft, bloß um eine Stütze für ihr Söhnchen zu haben.

Bei Beginn des Stückes erkrankt das Kind plötzlich lebensgefährlich. Raymond erbittet sich die Erlaubnis, sein Kind pflegen zu dürfen. Girieu kann sie dem Vater nicht verweigern, trotz seiner rückblickenden Eifersucht. Drei Tage, drei Nächte verbringen Raymond und Laurence zusammen am Bette des schwerkranken Kindes. Dieselbe Angst quält sie und vereinigt ihre Herzen in demselben Gefühle. Endlich tritt die Wendung ein, das Kind ist gerettet. Ganz von selbst sinken die geschiedenen Gatten einander in die Arme. Das Eis ist gebrochen, die Seelen sind aufgethaut, es erfolgt eine Aussprache. Raymond schildert seine Untröstlichkeit über den Verlust von Laurence, und Laurence muß bekennen, daß sie ihn liebt, nur ihn, daß sie nie aufgehört hat, ihn zu lieben. Nun erhebt Raymond leidenschaftliche Ansprüche, aber Laurence erklärt ihm, sie wolle nicht bis zur Verächtlichkeit sinken, die Geliebte ihres geschiedenen Gatten zu werden. Sie dürfen sich nie wieder sehen. Girieu tritt ein. Er erfaßt sofort die Lage. Laurence leugnet nicht, daß sie und Raymond einander lieben und daß sie es sich gestanden haben. Der Gatte will den Nebenbuhler und Vorgänger fordern. Raymond zeigt ihm, daß dies thöricht wäre, da es nichts ändern würde. Er bleibt die Jugendliebe von Laurence, der Vater ihres einzigen Kindes, aber sie ist ihm für ewig verloren. Er wird sich von ihr, von allem losreißen und Frankreich für immer verlassen.

Aber Laurence hat erkannt, daß sie auch mit Girieu nicht länger zusammen leben kann. Sie kehrt trotz seines Flehens zu ihren Eltern zurück und will sich künftig nur noch der Erziehung ihres Sohnes widmen.

Diese Fabel lehrt nach Brieux: Wenn eine Frau einem geliebten Gatten auf einen Fehltritt kommt, so soll sie ihm

nicht weglaufen, sondern verzeihen; ist der Ehe ein Kind entsprossen, so muß die Mutter alles ertragen und dem Kinde den Bund beider Eltern erhalten. Die Ehescheidung aber ist Teufelswerk und für alle Beteiligten das ewige Verderben.

Gegen einen Angriff von dieser Stärke braucht man die Ehescheidung in Frankreich nicht zu verteidigen. Zur Erschütterung der dogmatischen Unlösbarkeit der Ehe bedurfte es der Gewalt eines Alexander Dumas. Zur Niederreißung des Naquetschen Gesetzes würden fünfhundert Brieux nicht ausreichen. Die praktische Bedeutung seines Versuches ist also gleich Null. Künstlerisch ist der Einzelfall nicht echt und lebenswarm genug dargestellt, um uns für ihn zu interessieren, und zu einer Verallgemeinerung ist er schlechterdings nicht geeignet, da von zehntausend Frauen, welche die Scheidung verlangen, wahrscheinlich nicht Eine so kopflos handelt wie diese Laurence.

Als Dramatiker wiegt Brieux nicht schwer. Als Streber ist er bemerkenswert. Er schlachtete die Wissenschaft ab, als der Führer der Salonjesuiten in Frankreich den Bankbruch der Wissenschaft verkündet hatte, und er erklärt der Ehescheidung den Krieg, da alle Mode-Fastenprediger Frankreichs von den vornehmsten Kanzeln herab gegen das verruchte Gesetz des Juden Naquet, dieses teuflischen Verderbers, dieses Feindes christlicher Zucht und Ordnung, donnern. Wenn Brieux nicht sehr bald Mitglied der Akademie wird, dann giebt es wirklich keine Gerechtigkeit auf Erden.

IV

Paul Hervieu

„Der Schraubstock“

Der Titel dieses Stückes, „Les tenailles“, bedeutet wörtlich „Die Zange“, ich ziehe aber vor, ihn mit „Schraubstock“ zu übersetzen. Hervieu hat offenbar eine ergötzlich unklare Vorstellung von der Aufgabe des von ihm genannten Werkzeuges. Ein Wort über den Dichter, ehe ich das Werk betrachte.

Sein Roman „L'Armature“ war eines der Bücher seiner Saison. Er wurde in einer Anzahl Auflagen abgesetzt, die Georges Ohnet erbleichen und Marcel Prévost seufzen machte. Und er verdiente seinen Erfolg, denn er war ein tadelloses Lehrexemplar einer Gattung, die, als Überlebende im Kampfe ums Dasein, der heutigen Literatur-Fauna ihre Physiognomie giebt und unsere geologische Epoche so kennzeichnen zu wollen scheint wie der Ichthyosaurus die jurassische. Es ist die Gattung, die man in Paris „rosse“ nennt, die halunkische. Ihre anatomische Formel ist ziemlich einfach. Der Dichter nimmt an, daß jeder Mensch, Mann, Weib oder Kind, vom Scheitel bis zur Zehe ein Schurke ist und im Leben nur eine Aufgabe kennt: seine zumeist niederträchtigen und zugleich albernen Gelüste mit allen Mitteln, hauptsächlich aber verbrecherischen, zu befriedigen; und da der moderne Mensch, Dank der

fortschreitenden Aufklärung und den Segnungen des verbreiteten Unterrichts, sich zu der tiefen Erkenntnis durchgerungen hat, daß Geld der zuverlässigste Schlüssel zu allen Zauberschlössern des Vergnügens ist, so geht das Trachten aller Personen des Dichters auf Geld. Der „roman rosse" ist also, wenn man will, der erneuerte Schelmenroman, doch mit der moralischen Umkehrung, daß im alten pikaresken Roman die Schnapphähne, Mordbrenner und Gurgelabschneider im Grunde des Herzens gutmütige, wackere Gesellen waren, während im „roman rosse" die Biedermänner von tadelloser gesellschaftlicher Form, geachteter Stellung und schmeichelhaftem Leumund im innersten Wesen Galgenvögel sind. Die ästhetische Wirkung wird durch den Gegensatz zwischen ehrbaren und vornehmen Äußerlichkeiten und der pöbelhaften Roheit der Handlungen, der Zuchthäusler-Niederträchtigkeit der Gefühle und Anschauungen hervorgebracht.

„Ich glaube, mein lieber Graf, daß der Besitz dieser kleinen Papierchen für Sie von großem Werte sein muß."

„Hm, von welchem Werte, mein lieber Marquis?"

„Sagen wir hunderttausend Franken."

„Aber Marquis," rief der Graf, „das ist ja Erpressung!"

„Das ist allerdings die unelegante Bezeichnung dafür," erwiderte der Marquis lächelnd, indem er das Monocle aus dem Auge fallen ließ und das Band seines Kommandeurkreuzes zurechtrückte . . .

Oder:

Die Baronin öffnete langsam ihren Straußfederfächer und lehnte sich schweigend in die Ecke des seidenen Sofas zurück.

„Antworten Sie," flüsterte der Vicomte mit bebender Stimme. „Ich beschwöre Sie, lieber mein Todesurteil als diese unerträgliche Ungewißheit. Sagen Sie mir, daß ich nichts zu hoffen habe, oder seien Sie mein."

Die Baronin sah dem leidenschaftlich erregten jungen Manne tief in die Augen und fragte weich:

„Sie lieben mich also sehr, armer Junge?"

„O, so sehr, daß ich daran sterbe," erwiderte er und bemächtigt sich ihrer feinen weißen Hand, die er mit Küssen fast verschlang.

Die Baronin entzog ihm sanft die Hand und hauchte:

„Wie viel können Sie mir monatlich geben?" . . .

Clowns haben diesen Kunstgriff längst angewendet. Man kennt das Zirkusstückchen: ein Gentleman in Frack und Lackschuhen, weiß behandschuht, mit feierlich weißer Halsbinde und einem Klapphut in der Hand, tritt auf, grüßt mit dem Anstande des Weltmannes und — steht plötzlich auf dem Kopf, überschlägt sich in der Luft, springt über die Mitspieler, empfängt Fußtritte, die sich staubig an den Frackschößen einschreiben, und all das, ohne seine lächelnde Salonmiene zu verziehen oder seine Botschafts-Attaché-Toilette in Unordnung zu bringen. Die Purzelbäume dieses korrekten Herrn machen selbst kühle Zuschauer lachen, die bei denselben Übungen gähnen, wenn sie vom Clown in der gewohnten Hanswursttracht ausgeführt werden. Diese Verkleidungs-Methode nun, die den Hanlon-Lees Ruhm und Reichtum gebracht hat, giebt in der Litteratur den „roman rosse".

Hier drängt sich eine Bemerkung auf. Wer darauf spekuliert, daß die Entlarvung vornehm gekleideter und dekorirter Menschen von Rang als Strolche einen besonders verblüffenden Eindruck machen wird, der sieht die Gesell-

schaft offenbar mit den Augen eines Zigarrenstummel-Auflesers an, denn wohl nur ein solcher verbindet mit einer feinen Toilette die Vorstellung höheren Menschentums und traut seinen Sinnen nicht, wenn er sich überzeugen muß, daß in einem seidengefütterten Gehrock und hinter einer diamantenen Brustnadel mit Grafenkrone ein Lump wie er selbst stecken kann. Leute der wirklichen Gesellschaft können diese Gegensatzwirkung nicht empfinden. Gute Kleider und ein Titel blenden sie nicht, sie betrachten die Persönlichkeit und wundern sich nicht, wenn sie erbärmlich oder verächtlich befunden werden sollte. Denn sie wissen, daß die Gesinnungen eines Menschen sich nicht ändern, auch wenn der teuerste Schneider ihm das Maß zum Überzieher nimmt.

Paul Hervieu ist einer der erfolgreichsten Pfleger der Litteratur des eleganten Halunkentums. Er hat Gyp überholt, Lavedan und Abel Hermant erreicht. Man sah seinem Stücke mit Spannung entgegen, denn man erwartete, es werde in derselben Tonart gehen wie sein Roman „L'Armature". Hervieu war aber zu klug und zu geschmackvoll, um diese Erwartung zu erfüllen. Er erinnerte sich rechtzeitig des üblen Geschicks der brutalen Stücke des verflossenen „Théâtre libre". Er war der Erkenntnis zugänglich, wie unleidlich greifbar die Unmittelbarkeit der Bühne die Unwahrheit von Menschen zeige, die alle Formen und Satzungen des Salonlebens ängstlich beobachten, nur nicht die allerwesentlichste: seine Heuchelei; von Menschen, die vergessen oder nicht wissen, daß ein Mann der Gesellschaft selbst schmutzige Wäsche und vertretene Absätze vielleicht weniger sorgsam verbirgt als die Ruchlosigkeit seiner schwarzen Seele. „Der Schraubstock" ist nicht „rosse". Die gemeinen Naturen in dem Stücke bekennen nicht brutal ihre

Gemeinheit. Das macht sie aber freilich nur wahrscheinlicher, nicht besser.

Madame Irene Fergan fühlt sich an der Seite ihres Mannes, Monsieur Robert Fergan, sehr unglücklich und sie macht aus ihrem Seelenzustande kein Hehl. Auf die Frage ihrer Schwester, Madame Pauline Valanton, was sie ihrem Gatten vorzuwerfen habe, erwidert sie: „Ich werfe ihm vor, daß er nicht im Stande war, mir Liebe einzuflößen.“ Weshalb hat sie ihn aber geheiratet, da sie ihn nicht liebte? Weil ihre Schwester sie überredet hat. Robert ist jung, reich, hübsch, aus guter Familie, ein Weltmann von vollendeter Form. Irene nahm ihn, weil ein achtzehnjähriges Mädchen es nicht anders weiß, als daß sie einen Freier mit solchen Eigenschaften annehmen müsse. Erst in der Ehe hat sie ihn kennen gelernt. Sie hat erst dann erfahren, welche Selbstsucht sich hinter seiner gefälligen Glätte, welche Beschränktheit sich hinter seiner Salongewandtheit, welche Rechthaberei sich hinter seinen verbindlichen Redensarten verbirgt. Robert ist durch und durch Dutzendmensch; er ist ein so musterhafter Philister, daß man ihn als Lebkuchenmodell benützen könnte. Irene hatte geglaubt, in der Ehe Glück zu finden, Robert bietet ihr aber nur Vergnügen. Deshalb verabscheut sie ihn. Madame Valanton setzt diesen heftigen Ergüssen ihrer Schwester die Lehre entgegen, daß man sich bescheiden müsse, daß die Erfüllung der vom göttlichen und menschlichen Gesetze der Gattin auferlegten Pflichten Genugthuungen gewähre, daß ihr eigenes Beispiel eine Illustration zu dieser Behauptung biete, und da Irene sich weder überzeugen noch beruhigen läßt, so sagt ihr Pauline schließlich auf den Kopf zu: „Irene, du liebst einen Andern.“

Ihr weiblicher Scharfsinn hat das Richtige getroffen.

Irene liebt einen Andern. Bis fast zu ihrer Verheiratung hatte sie einen nur um zwei Jahre älteren Jugendgespielen, Michel Davernier, mit dem sie als Kind, als Backfisch, selbst noch als Fräulein tollte und schmollte, ohne in ihm etwas anderes zu sehen als einen Kameraden. Eines Tages hatte er sie plötzlich verlassen und war nach Athen in die französische Schule gegangen, um ein gelehrter Altphilologe zu werden. Das hatte sie im Augenblicke geschmerzt, aber sie war rasch darüber hinweggekommen und Robert Fergans Frau geworden. Das ist drei Jahre her. Jetzt ist Michel Davernier aus Athen heimgekommen, er hat die Spielgenossin seiner Kindheit besucht und da ist es beiden klar geworden, daß sie einander lieben. Das heißt, Michel hat es eigentlich immer gewußt. Er ist ja nach Athen nur gegangen, weil er erkannte, wie teuer ihm die Gespielin sei, weil er sich sagte, daß er, nur zwei Jahre älter als sie, sie doch nicht heiraten könne (warum nicht?), und daß er seine aussichtlose Leidenschaft durch das bittere Kräutlein Entsagung zu heilen versuchen müsse. Und nun entdeckt auch Irene ihr Herz, aber es ist zu spät. Die beiden bejammern lyrisch ihr Geschick, fassen den edlen Vorsatz, rein zu bleiben, und schwören einander, daß ihre platonische Liebe das stille Heiligtum und die Zufluchtstätte ihres freudlosen Lebens werden solle. Michel zieht gefaßt ab und Robert erscheint. Er hat kein Glück, der arme Herr. In der Stimmung, in welcher der Auftritt mit Michel Irene gelassen hat, muß ihr der Gatte unleidlicher scheinen als je. Und gerade jetzt hat er galante Anwandlungen. Da kommt er aber schön an. Irene hält ihm eine prasselnde Standrede über die Ansprüche des Individuums, über die Unleidlichkeit der Fesseln von Gesetz und Herkommen, über die Heiligkeit der Leidenschaft, über „das Recht zu lieben“

(der Gegenstand sollte mir einigermaßen bekannt sein!), eine Standrede, die eine gute Meinung von Irenes Belesenheit in den Frauen-Emancipations-Schriftstellern von Georges Sand bis Henrik Ibsen erweckt, und als der begriffsstützige Gatte trotz dieser reichlichen Bepredigung seiner Frau in ihr Schlafzimmer folgen will, schlägt sie ihm die Thür vor der Nase zu.

In ihrer einsamen Nacht hat Irene sich ihren Fall allseitig überlegt und im folgenden Aufzuge überrascht sie Robert mit dem Vorschlage, sich von einander scheiden zu lassen. Der Gatte weist sie entschlossen ab. Er wirft ihr nichts vor. Er ist mit ihr zufrieden. Er will sie behalten. Um so schlimmer, wenn sie sich an seiner Seite unglücklich fühlt. Er hat Gesetz und Recht für sich, sie ist „im Schraubstock", der Schraubstock soll sie unerbittlich festhalten. Weshalb sollte er in die Scheidung einwilligen? Er will nicht ein geschiedener Ehemann sein, seinen Geldschrank zur Hälfte leeren, sein Ansehen zur Hälfte einbüßen, seine Schauseite nach der Gesellschaft hinaus zur Hälfte einreißen. Irene muß seine Frau bleiben, denn seine Stellung in der Welt und seine Bequemlichkeit (fabelhaft!) erfordern es. Irene windet und bäumt sich vergebens. Bitten und Drohungen prallen an Roberts kalter Entschiedenheit ab. Er geht und Michel kommt. „Mache mit mir, was du willst!" schreit Irene auf und wirft sich dem erfreuten Archäologen in die Arme.

Zehn Jahre sind verflossen, wenn wir in den dritten Aufzug treten. Robert und Irene haben auf dem Lande vergrämt neben einander hingedämmert. Ihr einziger Trost ist ein Sohn, der eben ins zehnte Lebensjahr tritt. Ein Sohn? Und Robert ist über dieses Wunderkind nicht fassungslos erstaunt? Nach der Verriegelung des Schlaf-

gemaches von Irene? Ja, der Riegel hat sich eben geöffnet. Nach dem schrecklichen Ausbruche von Irenens Haß und Verzweiflung? Das arme Weiblein hat eben klug sein müssen. Ihr Liebesbund mit dem Altphilologen ist nicht ungesegnet geblieben und um dem künftigen Weltbürger Weiterungen zu ersparen, hat sie den Wechsel, den er auf das Leben zog, vom rechtmäßigen Gatten indossiren lassen müssen. . . .

Wenn der des Handelsrechtes kundige Leser an dieser Stelle „Pfui Teufel!“ ruft, so habe ich nichts dagegen, sondern fahre fort.

Robert will seinen Sohn aufs Gymnasium schicken, das heißt nach französischem Brauch in ein Alumnat. Irene widersetzt sich dem voll tiefster Angst. Der Vater des Knaben ist an Lungenschwindsucht gestorben. Der Junge ist selbst von zarter Gesundheit. Nur ihrer aufopfernden Mutterpflege zu jeder Stunde verdankt er es, daß er überhaupt lebt. Unter den lieblosen Fremden würde er sicher zu Grunde gehen. Aber von diesen Beweggründen hat Robert natürlich keine Ahnung. Er lacht Irene um ihrer Besorgnisse willen einfach aus. „Du bist kerngesund, ich habe doch auch einen kräftigen Leichnam, weshalb soll denn unser Sohn ein Zärtling sein? Er geht aufs Gymnasium. Ich will es. Ich übe mein Vaterrecht.“ Irene ist zum Äußersten getrieben. „Mein Sohn gehört nur mir.“ — „Doch auch mir, will mir scheinen.“ — „Nein.“ — „Wie, nein? Bin ich etwa nicht sein Vater?“ — „Nein, das bist du nicht.“ Und da Robert aufschreit, beichtet sie ihm die Geschichte mit dem verstorbenen Michel Davernier. Der Gatte ist der Reihe nach wütend, verzweifelt, vernichtet. Unglücklich in der Ehe, aus der Gesellschaft in freiwilliger Selbstverbannung geschieden, hat er im Leben nur noch ein

Interesse gehabt: seinen Sohn. Jetzt wird ihm auch dieses Interesse brutal entrissen. Er hält seiner Frau in Worten tiefen Schmerzes die Niedertracht ihres Betruges vor und verlangt, daß sie in die Scheidung einwillige. Aber diesmal ist sie es, welche die Zustimmung verweigert. Vor zehn Jahren hat der Schraubstock sie festgehalten, jetzt soll der Schraubstock ihn festhalten. Das Kind soll sein Kind bleiben. Das Gesetz gestattet es. Sie übt ihr Recht. Der Junge soll nicht gerichtlich für eine Frucht des Ehebruches erklärt, vaterlos und ehrlos gemacht werden. „Du bist eine Verbrecherin!“ ruft Robert. „Nein. Ich bin eine Unglückliche. Wir sind beide Unglückliche. Wir sind an dieselbe Kugel geschmiedet, wir müssen sie durch das Leben schleppen.“ Und während die beiden in trostlosem Schluchzen einander gegenübersitzen, fällt der Vorhang.

Wie erklärt sich der große Erfolg dieses Stückes? Zunächst, glaube ich, durch die schriftstellerischen Vorzüge des Dialogs, in Paris sagt man kurz: durch die Schrift, „l'écriture“. Denn im Hause Molières hat das Publikum dafür Sinn, anders wie bei uns in Deutschland, wo die neue Kritik den Dichter, der seine Personen anständig sprechen läßt, einfach verhöhnt und nur den Fuseljargon der Vorstadt oder die zerhackten, unsyntaktischen Sätze mundgeschlagener Stammler als „wahr“ und „modern“ gelten läßt. Ein etwas höherer Gedanke in etwas gewählterer Sprache darf auf der Bühne nicht ausgedrückt, eine etwas reichere Beweisführung nicht entwickelt, eine etwas tiefbrüstigere Beredsamkeit nicht entfaltet werden. Dem Drama in Versen ist dafür allerdings jeder hochtrabende Blödsinn gestattet und das ist dann für dieselbe Kritik „tiefgründige, dämmerige Poesie“. Außer dem guten Stil hat Hervieus Stück noch anderes für sich. Michel Davernier, der Jüngling

aus der Fremde, interessant blaß, brustkrank, rätselhaft dunkel in der Rede, leidenschaftlich und hoffnungslos in der Liebe, ist ein jüngerer Bruder von Antony, den das Publikum jetzt mit Vergnügen wiedersieht. Er fügt sich so stilvoll in die Tagesmode ein, die bekanntlich streng „1830“ ist. Damen in Puffärmeln und mit Bandeau=Coiffüren, Herren mit hohen Halsbinden und langschößigen Leibröcken, aufgewärmte Schwärmerei für Lamartine und sogar Madame Valmore — dazu paßt auf der Bühne der „düstere Schicksalsjüngling“ („le jeune homme fatal et ténébreux“) der französischen Frühromantik. Endlich hat Hervieu auch die nie versagenden Pauken und Trompeten der für das Leben des Kindes kämpfenden Mutterliebe verwendet und mit dieser Musik geht das Publikum immer wie mit einer Regimentsmusik, der auch nicht bloß die Bäckerjungen vor= und beizulaufen pflegen.

Die Pariser Kritik behandelte den „Schraubstock“ als Thesenstück. Ich bin nicht im Stande, die These zu sehen. Was soll das Stück beweisen? Wogegen soll es gerichtet sein? Will es die Ehe angreifen, die freie Liebe verherrlichen? Das ist nicht ernst. Irene ist schlecht verheiratet. Durch ihre Schuld. Es hing nur von ihr ab, gut verheiratet zu sein. Sie brauchte sich bloß rechtzeitig über ihr Gefühl für Michel Davernier klar zu werden. Dann war die Ehe kein „Schraubstock“ für sie, sondern ein weiches Rosengewinde. Ihr Fall ist also nicht gegen die Ehe überhaupt zu verwenden. Er zeigt lediglich, daß es schlechte Ehen giebt, und um das zu erfahren, braucht man wirklich nicht ins Théâtre Français zu gehen. Oder will das Stück die Tragik der Unlösbarkeit des Ehebundes zeigen? Will es das fortschrittliche Gegenstück von Brieux' „Wiege“ sein, das die Tragik der Lösbarkeit des Ehebundes zu zeigen

vorgiebt? Das kann ich mir einfach nicht denken, denn Hervieu ist ein kluger, begabter Mann und wird sich doch nicht einen ganzen Abend lang durch das angestrengte Einrennen offener Thüren lächerlich machen wollen. Dumas' Thesenstücke gegen die unlösbare Ehe waren berechtigt. Als er mit ihnen triumphierte, da hatte Naquet seine Lebensarbeit noch nicht gethan, da bestand in Frankreich die Ehescheidung noch nicht. Aber jetzt besteht sie doch. Gegen 7000 Paare erfahren in Frankreich jedes Jahr ihre Wohlthaten. Was meint Hervieu also mit dem „Schraubstock"? Robert willigt in die Scheidung nicht ein, als Irene sie verlangt? Wenn es ihr mit ihrer Forderung ernst ist, so wird sie diese bald genug durchsetzen. Jeder Winkelschreiber von Paris und selbst von Landernau wird ihr gegen mäßiges Honorar ein Dutzend Wege zeigen, die sie sicher zum Ziele führen. Und falls Michel Davernier selbst nicht im Stande ist, ihr mit einem guten Rate beizuspringen, so hat er wirklich in Athen nicht viel gelernt. Die Ehe ist heute in Frankreich kein „Schraubstock" mehr, oder ein so locker schließender, daß die zarteste Feenhand immer noch stark genug ist, ihn ohne Anstrengung aufzudrehen.

Ein Thesenstück ist der „Schraubstock" nicht. Wahr ist das Stück auch nicht. Die Personen handeln durchwegs wie im Schlafe oder nach einem Schlaganfalle. Robert verweigert die Ehescheidung, weil er seine gesellschaftliche Stellung nicht verringert sehen will, und er zieht sich doch freiwillig aus der Gesellschaft zurück, nachdem er seinen stürmischen Auftritt mit Irene gehabt hat. Irene verlangt die Scheidung, weil es ihr widerstrebt, krumme Wege zu wandeln, sie rächt sich aber für die erfahrene Abweisung wie ein leichtblütiges Weiblein aus dem Decameron und sie wendet zur Abwehr unbequemer Folgen ein Mittel an,

dessen sich selbst das weibliche Gezücht des „roman rosse“ schämen würde.

Man faßt das Urteil über den „Schraubstock“ am besten in Hervieus eigene Worte: „Ich werfe ihm vor, daß er nicht im Stande war, mir Liebe einzuflößen.“

„Das Gesetz des Mannes“

Ein gutes Stück ist eine andere Sittenkomödie Hervieus, ein großer Erfolg der Comédie française, „La loi de l'homme“, auch nicht. Aber es steht als Vertreter der Gattung hoch über anderen neueren Problem-Stücken. Paul Hervieu ist es mit seiner Aufgabe Ernst. Er glaubt, daß er etwas zu sagen hat, und macht rühmliche Anstrengungen, um es so künstlerisch wie möglich zu sagen.

Das Stück ist als Entrüstungsschrei gegen die gesetzliche Stellung des Weibes in der Familie gemeint. Das geltende Recht ist „das Gesetz des Mannes“. Dieser ist der Stärkere und darum hat er das Gesetz für sich gemacht. Das Weib ist geopfert und es bleibt ihm nichts übrig, als sich zu unterwerfen und zu klagen. Das soll aus dieser Handlung hervorgehen:

Laure de Raguais hat entdeckt, daß ihr Mann sie mit ihrer Freundin, Madame d'Orcieu, betrügt. Ihre erste Bewegung ist, sich von ihm scheiden zu lassen, obschon sie ihn leidenschaftlich liebt, obschon sie ein zur Zeit der Katastrophe zwölfjähriges Kind, Isabella, von ihm hat. Ein Polizei-Kommissar, bei dem sie sich Rats erholt, belehrt sie, daß der Arm der Gerechtigkeit ihr nicht zu Hilfe kommen kann; würde sie den Gatten betrügen, so könnte der Gatte die Polizei zur Feststellung des Ehebruches in Bewegung setzen

und auf Grund des polizeilichen Protokolls die Scheidung verlangen; da der Gatte sie betrügt, so hat die Polizei mit der Sache nichts zu schaffen und sie mag zusehen, wie sie die nötigen Beweise der Untreue ihres Gemahls auftreibt. So will es das „Gesetz des Mannes.“ Auf dieser Seite mit Verlust zurückgeschlagen, thut Madame de Raguais ihrem Manne zu wissen, daß sie ihm auf die Sprünge gekommen ist, und beschwört ihn, von ihrer Nebenbuhlerin zu lassen. Das will der Lüderjan nicht. Er bekennt ganz offen, daß ihm Treue unmöglich ist; er nimmt Mehrweiberei als sein Mannesrecht in Anspruch. Empört ruft Laure: „Behalte deine Geliebte, ich nehme mein Kind und gehe.“ Sie leben künftig nicht zusammen. Die kleine Isabella bleibt bei der Mutter und geht nur jährlich auf vier Wochen zum Vater. Das große Vermögen, das Laure ihm zugebracht hat, behält de Raguais, denn das „Gesetz des Mannes“ will es so, wenn die Ehe unter dem Rechte der Gütergemeinschaft geschlossen ist; es ist reine Großmut von ihm, daß er Laure ein auskömmliches Jahrgeld bewilligt.

Zwischen diesem ersten Aufzug und den beiden folgenden sind fünf Jahre verstrichen. Isabella, die eben den Vertragsmonat bei ihrem Vater verbringt, kommt zu ihrer bei gemeinsamen Freunden als Gast weilenden Mutter und teilt ihr mit, daß sie liebt und geliebt wird und daß ihr Schatz, ein reizender junger Offizier, um ihre Hand anhält. Laure will dieses Geständnis der Siebzehnjährigen zuerst als Scherz behandeln, fragt aber doch nach dem Namen des Bewerbers. „André d'Orcieu“ lautet die Antwort. Der einzige Sohn der Frau, die ihr den Gatten gestohlen hat! Laure erklärt, daß André nie der Mann von Isabella werden kann, und da Isabella in ihrer Trostlosigkeit nicht abläßt, nach dem Grunde zu fragen, sagt sie ihr die Wahrheit.

Isabella sieht nun ein, daß ihr Glück zerstört ist, und sie nimmt sich vor, André das Todesurteil ihrer jungen Liebe zu verkünden. Sie hat aber das Herz nicht dazu, als sie mit ihm allein ist. d'Orcieus Eltern und de Raguais, die gleichfalls zur Stelle sind, erhalten von dem Korbe Kenntnis. Raguais weiß natürlich Bescheid und er sucht Laure umzustimmen. Sie erklärt indeß eisern, daß sie ihre Einwilligung verweigere. „Wir bedürfen ihrer nicht," hält ihr Raguais entgegen; „die Einwilligung des Vaters genügt; so lautet das Gesetz." Das Gesetz des Mannes. Zur höchsten Wut gereizt, ruft Laure, sie wolle doch sehen, ob sie ihren Willen nicht durchsetzen werde, und sagt d'Orcieu brutal, daß seine Frau Raguais' Geliebte sei. d'Orcieu ahnt das nämlich nicht, obschon Raguais seit fünf Jahren als Dritter im Bunde an seinem Eheherde sitzt. Dabei ist Orcieu nicht etwa als Schwachkopf geschildert, sondern soll im Gegenteil ein überlegener Geist sein. Die erste Bewegung des armen Orcieu ist natürlich Mord und Totschlag. Aber er unterdrückt sie. Denn einmal hat er als junger Offizier einen Gegner im Zweikampfe getötet und ist seitdem ein entschlossener Gegner der Selbsthilfe, und dann steht ihm das Glück seines einzigen Sohnes höher als die Befriedigung seiner Rachegelüste. Wenn er sich mit Raguais schlägt, kann von einem Bunde ihrer Kinder nicht mehr die Rede sein. André und Isabella sollen aber glücklich werden. Damit dies möglich sei, darf die Welt auch die Ehre von Frau d'Orcieu nicht anzweifeln. Er wird also seine Frau bei sich behalten und er befiehlt Laure, zu ihrem Manne zurückzukehren. Diese Versöhnung und die Verbindung der Kinder wird zugleich eine öffentliche Ehrenerklärung für Madame d'Orcieu bedeuten. Und Laure bleibt nichts übrig, als sich diesem bitter harten Urteile zu unterwerfen.

Ich versage es mir, die Unwahrscheinlichkeiten der einzelnen Züge nachzuweisen, und verweile auch nicht bei den Konstruktionsfehlern, nämlich der Entbehrlichkeit des ganzen ersten Aufzuges und der Überstürztheit der Lösung. Ich möchte nur zeigen, daß Hervieu unfähig gewesen ist, aus der Handlung des Stückes die These organisch hervorgehen zu lassen, die der Titel ankündigt. Es mag sein, daß „das Gesetz des Mannes" das Weib opfert. Aus Hervieus Schauspiel ist dies jedenfalls nicht zu ersehen. Wenn Laure die Scheidung durchsetzen will, so hat sie dazu hundert Mittel, auch ohne die polizeiliche Feststellung des Ehebruches. Die Verfügung über ihr Vermögen kann sie sich wahren, wenn sie die leichte Vorsicht übt, sich unter dem Mitgiftrechte („régime dotal") zu verheiraten. Und wie weise es vom Gesetze ist, die Einwilligung der Mutter nicht zur Bedingung der Eheschließung des Kindes zu machen, das zeigt gerade der Fall von Laure de Raguais deutlich: dieses herzlose Weib war bereit, das Lebensglück der Tochter dem eigenen nachtragenden Hasse gegen den Gatten und gegen die Mutter des Bräutigams zu opfern.

Das sind schwere Gebrechen, denen große Vorzüge gegenüberstehen. Aus der Liebe der Kinder eines Ehebrechers und seiner Mitschuldigen ergiebt sich eine Reihe äußerst gespannter Lagen, die Hervieu mit außerordentlicher dramatischer Kraft darzustellen gewußt hat. Wie Laure entdeckt, wer ihre Tochter liebt, wie sie dem unschuldigen siebzehnjährigen Mädchen den Sündenpfuhl aufdeckt, wie Isabella sich vergebens anstrengt, mit André zu brechen, wie Laure mit ihrem Manne um das Schicksal der Tochter wütend ringt, wie sie d'Orcieu seine Schmach ins Gesicht schreit, wie der reife, charakterstarke Mann sie unter seinen Willen zwingt, das ist alles mit Meisterhand entwickelt.

Aber es ist tief unerfreulich. Denn die Menschen, — vielleicht mit Ausnahme des wenig wahrscheinlichen d'Orcieu — zwischen denen diese leidenschaftlich bewegten Vorgänge spielen, sind niedrig und thöricht. Sie gehören einer durchaus untergeordneten Gattung an, mit deren roh selbstsüchtigen Gefühlen, beschränktem Verstande und erbärmlich enger Anschauung wir nichts gemein haben möchten. Und das ist der Grund, weshalb ich an der dichterischen Zukunft Hervieus zweifle, trotz der dramatischen Lebendigkeit des zweiten und dritten Aufzuges von „La loi de l'homme“. Denn was den Dramatiker, wie den Dichter überhaupt, macht, das ist nicht die Erfindung einer wirksamen Situation, nicht die Gewandtheit der Szenenführung, nicht der Glanz des Dialogs, sondern in erster Reihe die Qualität der Menschen, die ihn interessieren und für die er unser Interesse beansprucht. Aus der geistig, gemütlich und sittlich schundigen Qualität ihrer Menschen schließe ich, trotz ihrer Siege, auf die Zukunftlosigkeit der Gruppe, die ich „die junge Garde“ des französischen Theaters nennen möchte und zu der neben Brieux und Hervé auch als einer der glänzendsten Gardisten Donnay gehört.



V

Maurice Donnay

„Georgette Lemeunier“

Maurice Donnay hat auch den wunderlichen Ehrgeiz, daß er durchaus für einen Sittenschilderer gelten will, wobei es wohlverstanden ist, daß man statt „Sitten“ „Unsitten“ zu lesen hat.

Weshalb hängt er diesen falschen Weinzeiger aus und verleitet Liebhaber, bei ihm einzukehren, da er doch das Getränk, das sie zu finden erwarten, nicht verzapft?

Maurice Donnay hat Eigenschaften, deren Pflege lohnt. Er spielt das Instrument der Blague gewandt, wenn auch nicht gerade überwältigend. Er spricht die Sprache des Chat noir, die bald eine tote Sprache sein wird, recht geläufig. Er ist einer der Erfinder des „genre rosse“, der Schindluder-Gattung, und hat dafür bei jenem Teile des Volkes von Montmartre Ansehen, der sich noch nicht zum neuesten Idealismus bekehrt hat. Aber wie in aller Welt mag er nur auf den Einfall gekommen sein, daß er Sitten-Komödien schreiben und moralphilosophische Fragen aufwerfen kann?

Wer ein Stück von Donnay kennt, der kennt sie alle. Es ist immer derselbe Pariser Salon, bevölkert von denselben Menschen, die in demselben Thun begriffen sind. Die Männer verkaufen ihre Frauen an den Meistbietenden, oder

die Frauen besorgen dies selbst. Abgeordnete und Minister verkehren bei Finanzleuten, die im Zuchthaus waren und dahin zurückkehren werden, wenn sie sich nicht in einer Anwandlung von Schwäche den Hals abschneiden, und die ganze Gesellschaft stiehlt gemeinsam, was sie stehlen kann. Alle diese Leutchen haben eine Philosophie, die sich in diese Kernsätze verdichten läßt: Der einzige Lebenszweck ist „la bagatelle“; Weiber kosten aber Geld, folglich muß die Hauptthätigkeit im Leben auf das Gewinnen von Geld gerichtet sein; unter allen Mitteln, Geld zu gewinnen, ist ehrliche Arbeit das verwerflichste, weil unergiebigste; Ehre, Gewissen, Treue und dergleichen sind lächerliche Provinzialismen und können nur noch in entlegenen Unter-Präfekturen getragen werden, ohne Spott zu erregen. Und diese Philosophie verkünden alle Personen fortwährend in ebensovielen Worten. Wir haben in unserer Kindheit Raffs Naturgeschichte gelesen, wo das Schwein auftritt und spricht: „Ich bin das Schwein; ich fühle gern in Pfützen“ u. s. w. Das französische Schrifttum hat ein ähnliches, nur ungleich tieferes Buch Toussenels, „Les animaux peints par eux mêmes“. Donnay ist der Raff — nicht ganz der Toussenel! — der heutigen Pariser Bühne. Die Methode ist vielleicht doch nicht das letzte Wort der Genauigkeit und Wahrheit.

Einer der neuesten Aufgüsse seines Vierkräuterthees von Dirnen der Gesellschaft und Dieben im Frack nennt Donnay „Georgette Lemeunier“. Zu erzählen ist an dem Zeug nicht viel. Frau Georgette Lemeunier ist nach achtjähriger Ehe noch immer in ihren Gatten Alfred, „Red“ für die Damen, bis über die Ohren verliebt. Dieser glückliche Red ist Erfinder und durch seine Erfindungen Millionär geworden. Sein neuer Reichtum steigt ihm zu Kopfe. Er wird von der Eitelkeit befallen, mit vornehmen Leuten zu

verkehren. Für vornehm gelten diesem genialen Manne — Donnay versichert es uns — die Sourettes, eine abgetragene Kokette, deren Kommanditäre ganz Paris, und Ned wie die Anderen, mit Vor- und Zunamen kennt, und ein Gatte, der die Liebhaber seiner Frau jährlich um hunderttausend Franken erleichtert. Die prächtigen Toiletten, die feinen Dejeuners der Dame, an deren Tisch ein General, ein Minister, ein Gerichtsvorsitzender, ein Herzog, ein Vertrauter des Thronforderers und andere Stützen der Gesellschaft sich setzen, haben es Ned angethan. Er macht ihr den Hof, allerdings unbegreiflich zaghaft, und wird erst deutlich, als ein Freund, der angeblich auch ein wahrhaft ergebener Freund von Frau Georgette ist, ihn wegen seiner Schüchternheit auslacht. Um seinen Wünschen Nachdruck zu geben, schickt er Frau Sourette einen kostbaren Rubinring in Begleitung eines Briefchens, das jedes Mißverständnis ausschließt. Aber um den erwachenden Verdacht seiner Frau einzuschläfern, bescheert er auch ihr ein Geschmeide, einen Smaragdring, ein Liebeszeichen zum Jahrestag ihrer Vermählung. Der Juwelier verwechselt die beiden Edelsteine — ein allermodernster Schriftsteller wie Donnay, der über die „pompiers“ jeder Kunst, auch der Bühne, nicht genug spotten kann, findet solche gefällige Juweliere, wenn er sie selbst für seine Dramen braucht —, Frau Sourette empfängt den Smaragd mit den ehelichen Sentimentalitäten, Georgette den Rubin mit den Brutalitäten des eiligen Hofmachers. Blitz, Donner, Sturm, Platzregen. Georgette geht bei Frau Sourette nieder und holt sich ihren flatterhaften Gemahl aus dem vollen Salon der Dame weg, doch nicht, um ihn zu behalten, sondern um ihn draußen aus ihren Fängen fallen zu lassen und selbst zu ihrer Mutter zurückzukehren, entschlossen, sich von Ned scheiden zu lassen. Dieser

fleht und winselt wie ein beim Wurstdiebstahl ertappter Dackel; der ergebene Freund wendet auch seine ganze Beredsamkeit auf, und so läßt sich die noch immer verliebte Georgette schließlich herbei, Gnade für Recht ergehen zu lassen, besonders da auch der mildernde Umstand ins Gewicht fällt, daß die Sünde nur geplant, nicht verübt war. Georgette kehrt zu ihrem Ned zurück, gerade rechtzeitig, um Frau Sourette zu verscheuchen, die ihm nachgerückt war, als sie sah, daß er sich zurückzog, und gute Lust hätte, die Beute mit Faustgewalt der Rechtmäßigen zu entreißen. Vermutlich urteilte Donnay, daß eine regelrechte Prügelei zwischen den beiden Damen für den Erfolg des Stückes entbehrlich sei, und so hat er sie uns erspart. Dafür schließen zwei der vier Aufzüge mit einer ebenso deutlichen wie dringenden Einladung in den Alkoven, die Georgette an ihren Ned richtet und für die es keine genügende Entschuldigung ist, daß diese Vertraulichkeiten zwischen Ehegatten spielen. Vielleicht gilt es in Montmartre neuestens für besonders geistreich und pikant, auch das ehrbare Eheverhältnis durch Schlüpfrigkeit zu entehren. Legitime Pornographie mag nach der herkömmlichen illegitimen den Reiz der Abwechslung gewähren.

An Witzen von der Art, wie sie in den Nachtkaffees und im Rauchzimmer der Boulevard-Klubs üblich sind, fehlt es bei Donnay nie. Von einem im Verkehr mit Damen schüchternen Manne wird gesagt, er hätte sich gegen die Frauen so benommen, „qu'elles ont dû le rappeler aux inconvenances“, „daß sie hätten zur Unanständigkeit mahnen müssen“. Frau Sourette besitzt nach der Bemerkung eines ihrer Gäste „einen soliden Ruf der Leichtfertigkeit“. Der beste Witz ist aber der Ausruf Ned's, als er erfährt, der Juwelier habe die beiden Ringe verwechselt: „Er kann

sich rühmen, mit zwei Steinen einen Wurf gethan zu haben!" „Il peut se vanter d'avoir fait de deux pierres un coup" — eine situationsgemäße Änderung der bekannten französischen Redensart: „Faire d'une pierre deux coups", „mit einem Stein zwei Würfe thun", die unserem „zwei Fliegen auf einen Schlag" entspricht. Ich bin überzeugt, Donnay hat die einfältige Geschichte von der Verwechslung der beiden Edelsteine nur erfunden, um diesen Witz anbringen zu können. Ein ganzes Stück als Vorwand eines einzigen Witzes? Das ist wirklich unverhältnißmäßig.

Man würde ihm dennoch seine Komödie nicht vorwerfen, wenn er nicht im vierten Aufzuge plötzlich zu predigen anhöbe. „Wir sind Alle sittlich abgestumpft. Wir drücken zu Allem die Augen zu. Wir reichen Leuten die Hand, die wir als Gauner kennen. Wir, die anständigen Frauen, laden unsere Freundinnen mit ihren Liebhabern zu Tische. Darin liegt die Gefahr u. s. w." Das ist eine Beleidigung. Für einen Bühnenschriftsteller mag Donnay sich ausgeben. Wir lächeln und denken uns unser Teil dazu. Aber er soll uns nicht zumuten, daß wir ihn für einen Moralphilosophen halten. Denn das schließt die Annahme in sich, daß wir ebensolche Idioten sind wie die Gestalten, die seine Stücke bevölkern.

„Der Mühlbach"

Der Erfolg des „Schraubstocks" und des „Mannesgesetzes" von Hervieu, der „Wiege" von Brieux u. s. w. ließ erkennen, daß salon-anarchistische Stücke gegen die Ehe sich zur Zeit offenbarer Beliebtheit erfreuen. Maurice

Donnay war es daher seinem Rufe eines Aktualitäts-Dramatikers in der Gattung der Problemstücke schuldig, seine feine Kundschaft gleichfalls mit der begehrten Ware zu bedienen, und er fertigte den „Mühlbach“ („Le Torrent“) an.

Das Stück hat folgende Handlung.

Julien Versannes, ein eleganter Klubmann, hat eine Zierpuppe geheiratet, deren einziger Lebenszweck die Bewachung ihrer Wespentaille ist, weshalb sie die Mutterschaft mit Empörung und Grauen ablehnt. Die Bedeutung der Ehe erschöpft sich für sie im Salon, im Tanz- und Speisesaale. Das Schlafzimmer, und nun gar dessen Ergänzung, die Kinderstube, sind aus ihrem Ehebegriffe ausgeschlossen. Sie hat lediglich im Hinblick auf die Fünf-Uhr-Thees, Gastmähler, Abendempfänge und Bälle mit den selbstverständlichen wechselnden Toiletten und Flirts geheiratet und versteht nicht, daß man im rechtmäßigen Verhältnisse zu einem Manne noch etwas anderes suchen und finden könne.

Julien ist bitter enttäuscht, aber daran ist er allein schuld, wie ihm sein Freund Morins, der berühmte Verfasser psychologischer Romane, auseinandersetzt; er mußte, als er sie freite, sehen, daß Charlotte eine herz- und hirnlose Thörin war, ohne irgend einen anderen Vorzug als den, sensationelle Roben mit rühmlichem Chic zu tragen; er versprach sich Befriedigung seiner Eitelkeit davon, an der Seite eines so vortrefflich herausgeputzten Luxustierchens aufzutreten, und diese Erwartung ging ja auch in Erfüllung, so lange er in Paris und den Modebädern blieb. Was konnte die arme Charlotte dafür, daß Julien, als er von einem Oheim ein großes Gut im Perigord erbte, plötzlich den wunderlichen Einfall hatte, Paris

zu verlassen, auf sein Schloß zu ziehen und in der ländlichen Einsamkeit den Gutsherrn zu spielen, der seine Äcker bewirtschaftet? Das war gegen die Verabredung. Unter diesen Verhältnissen wurden Charlottens Talente einer eleganten Weltdame wertlos; aber Julien selbst war es, der sie entwertet hatte.

Der Mann ist ja immer ungerecht gegen die armen Frauen, und so bildet Julien sich ein, er habe Grund, sich über Charlotte zu beklagen, und dürfe für seine Sehnsucht nach Liebe und Familienglück anderwärts Befriedigung suchen. Er findet sie nur zu bald bei der reizenden Gutsnachbarin, Frau Valentine Lambert, der Gattin des großen Papierfabrikanten Camille Lambert. Dieses Paar ist das Gegenstück des ersten. Hier ist die Frau das auserwählte Gefäß, die tiefe Seele, das zärtliche Herz, während der Mann als ein Ausbund von herzensrohem, selbstsüchtigem, heuchlerisch verlogenem, ruchlosem Philistertum geschildert wird. Vor einigen Jahren hat er in Paris mit einem schönen Mädchen ein Verhältnis gehabt, dem ein Kind entsprossen ist. Er hat sich weder um dieses noch um die Mutter gekümmert, die nach einiger Zeit, von allen verlassen, im Krankenhause elend gestorben ist. Der Romandichter Morins erzählt dies Lambert, der den Bericht über das Ende seiner ehemaligen Geliebten ohne Wimpernzucken anhört. Was macht ihm das Schicksal dieser Person? Er hat seinen Spaß an ihr gehabt, und das genügt. Die Kammerfrau seiner Gattin ist von einem seiner Arbeiter verführt worden. Trotz des Flehens von Frau Lambert weigert er sich, dem Arbeiter vorzustellen, daß er die Pflicht habe, sein Opfer zu heiraten, und jagt das arme Mädchen aus dem Hause, als die Folgen des Fehltritts allen sichtbar werden. Sie würde samt dem Kinde unter-

gehen, wenn Frau Lambert sich ihrer nicht annehmen, sie bei einer Bauersfrau unterbringen und während der Wochen für sie sorgen würde. Lambert nimmt seiner Frau diese Barmherzigkeit sehr übel. Leichtsinnige Personen verdienen kein Mitleid. Ehrbare Eheleute haben sich um Sünderpack nicht zu kümmern.

Das sind die Leute, zwischen denen sich das Verhängnis entwickelt. Versannes und Frau Lambert mußten einander notwendig bei der ersten Begegnung anziehen. Nach kurzem Verkehr mußte ihnen klar sein, daß das Schicksal eine grausame Verwechslung begangen hatte, als es Versannes an einen eleganten Haubenstock und Valentine an einen kapitalistischen Pharisäer kettete.

Morins und einige andere Pariser Freunde sind eben bei Versannes zu Gaste, als das bis dahin ganz vergnügliche Ehebruchsdrama sich tragisch verknotet. Frau Lambert erkennt an untrüglichen Zeichen, daß ihre Beziehungen zu Versannes nicht ohne Folgen geblieben sind. Sie bekennt dies dem geliebten Manne mit furchtbarer Angst, denn es bedeutet die Entdeckung ihres Geheimnisses durch Lambert. Dieser eisige Selbstling hat sich nämlich seiner Gattin schon seit zwei Jahren nicht genähert. Er hat von ihr zwei Kinder, ein Mädchen und einen Jungen, und das genügt ihm für alle Zwecke. Eine weitere Vermehrung der Familie scheint ihm unerwünscht und er hat rücksichtslos das gründlichste Mittel gewählt, um sich gegen sie zu sichern. Der Zustand der Gattin ist also ein unwiderleglicher Ankläger.

Wie soll man die Katastrophe beschwören? Versannes öffnet sich seinem Freunde Morins und verlangt von ihm Rat. Bei Dumas war der Allerwelts-Beichtvater und Gewissensrat immer der Familienarzt. Bei der jungen Garde

ist es ein Psychologe. Morins unterwirft den Freund einer regelrechten Prüfung seiner Gefühle für Charlotte und da er zum Schlusse gelangt, daß es echte Liebe ist, so rät er: „Fürchte kein Ärgerniß, lass' die Leute schwatzen und geh' mit deiner Liebsten auf und davon. Lebe dein eigenes Leben, dir und ihr zuliebe, nicht der Welt zu Gefallen. Mache dich innerlich frei. Wirf die Fesseln des heuchlerischen Gesellschaftsanstandes von dir."

Versannes ist leicht zu überzeugen, denn Morins' Rat kommt seinem innigsten Wunsche entgegen. Er schlägt also Valentine die Flucht vor. Da richtet sich vor ihr das große Hindernis auf: die Kinder! Sie kann sich von ihnen nicht trennen und es ist ganz ausgeschlossen, daß Lambert sie ihr freiwillig überlassen wird. Im Falle der Ehescheidung aber werden die Gerichte sie unfehlbar dem Vater zusprechen. Versannes bedrängt sie mit heißer Leidenschaft, ihre Mutterliebe wehrt sich gegen den Ansturm. In ihrer Herzensnot holt auch sie sich Rat, beim Pfarrer, der zugleich Hausfreund und Lehrer der beiden Kinder ist. Dem Abbé Moquin ist die schwierige, verwickelte Aufgabe gestellt, zugleich dem Sittengesetz, als dessen Heger und Prediger er amtlich bestellt ist, der christlichen Liebe und der Weltklugheit gerecht zu werden. Er befiehlt dem Beichtkinde, vor allem mit Versannes zu brechen; sie darf ihn nie wiedersehen. Das ist für das Sittengesetz. Das Geschehene ist geschehen und sei verziehen; denn sie hat schwer gelitten, also gebüßt, und der Gatte hat sich durch seine lieblose Vernachlässigung eines ernsten Vergehens gegen die Frau schuldig gemacht, was ihre Schuld entsprechend mildert. Das ist für die christliche Liebe. Für die Weltklugheit aber empfiehlt er Valentine, sich ihrem Manne zu nähern, seine Zurückhaltung zu überwinden, was ja einer jungen,

schönen Frau bei einigem guten Willen nicht schwer werden könne, und auf diese Weise das in einigen Monaten eintretende Familienereignis in den Augen des Gatten seiner Befremdlichkeit zu entkleiden.

Der bloße Gedanke an diese Alkovenlist erfüllt Valentine mit unsagbarem Ekel. Sie entschließt sich, Versannes zu entsagen, aber nicht, Lambert zu täuschen. Sie zieht vor, dem Gatten ein volles Geständnis abzulegen. Sie beginnt, wie es in dieser Lage auf der Bühne üblich ist, mit einer Standrede gegen die Ehe, die ihren Stammbaum über Ibsen, Dumas und Georges Sand bis zu J. J. Rousseau verfolgt, klagt, daß sie von ihren Eltern, ein blindes, unerfahrenes Ding, an den ersten Freier, die „gute Partie“, verkuppelt worden sei, daß er sie nie verstanden, nie gefördert, ihren Durst nach einem Ideal nie gestillt, bekennt dann, daß ihr Liebesbedürfnis sie Versannes in die Arme geführt habe, und fleht ihn an, ihr zu verzeihen, sie fortan in seinem Hause zu dulden, nur vor der Welt seine Frau, für ihn eine Fremde, aber doch die Mutter ihrer Kinder, die ihrer nicht entbehren können, die sie nicht entbehren wolle. Hier schlägt die schuldige Frau dem Manne die Lösung vor, die in meinem „Rechte, zu lieben“, wie ich glaube, wahrer, einleuchtender und sittlicher, der gekränkte, ohne seine Schuld gekränkte Gatte der reuigen Sünderin anbietet.

Lambert bleibt unerbittlich, wie es seinem Charakter entspricht. Er jagt sie davon. Sie nimmt in seiner Gegenwart von den Kindern Abschied und geht dann. Einige Augenblicke später erfüllt Verwirrung und Geschrei das Haus. Der Werkführer der Papiermühle stürzt herein und meldet, Frau Lambert habe sich in den Mühlbach gestürzt, der sie ins Rädergetriebe gerissen habe, wo sie den gräß-

lichsten Tod gefunden. Und damit uns gar kein Genuß vorenthalten werde, schleifen Fabrikarbeiter den zermalmten Leichnam auf die Bühne, wo der Psychologe Morins und der gute Pfarrer einander noch rasch wegen ihrer Ratschläge an das Liebespaar die Leviten lesen, ehe der Vorhang ein Einsehen hat und fällt. Von Versannes, wohlgemerkt, haben wir nichts mehr gesehen und gehört, seit er im dritten Aufzuge mit der armen Valentine die Flucht verabredet hat.

Ich habe den „Mühlbach" unter die Problemstücke eingereiht. Ich muß erklären, wie ich das meine. Das Problem ist nämlich dieses: Wenn ein witzelnder „Chat noir"- und „Vie Parisienne"-Schriftsteller Ibsens „Nora", „Stützen der Gesellschaft" und „Rosmersholm" gelesen hat und er nun ähnliches machen will, weil er in allen ästhetischen Salons gehört hat, daß dies gegenwärtig das Vornehmste sei, was es giebt, wie stellt er dies an, und was kommt dabei heraus?

Die Antwort giebt „Der Mühlbach". Der Pariser Witzler hat die Deklamationen Noras gegen die innere Fremdheit beider Teilhaber in einer Scheinehe, den Sturz der Freundin Rosmers in den Gießbach, das Zerrbild eines dicken, heuchlerischen, Sitte und Ordnung predigenden Bourgeois aus den „Stützen der Gesellschaft" in sein Stück herübernehmen, er hat es auch mit einem Flitter Ibsenscher Redensarten („du mußt dein eigenes Leben darleben", „sei innerlich frei" u. dgl.) überstreuen können, aber er ist der tändelnde, kalauernde, seichte Vaudevillist geblieben, der weder sich, noch seine Gestalten, noch seine Zuschauer ernst nimmt und nur an Theater-Einnahmen wirklich glaubt.

Innerlich ist er niemals bei der Sache. Nachdem Valentine von den Kindern Abschied genommen hat, um

in den Tod zu gehen, bleiben die Kinder in der Stube und plaudern mit einander über die seltsame Bewegtheit der Mama. Sie sind auf Papa böse, weil er Mama geärgert zu haben scheint. Sie werden zur Strafe auch ihn ärgern. Sie werden ihn nicht küssen. Sie werden ihre Aufgabe nicht lernen. Kurz, ein Kinderstuben-Idyll im Stile der englischen Witzblätter. Und dies in dem Augenblicke, wo tragische Angst uns den Atem rauben müßte. Auch eine Nebenfigur von herkömmlicher, marktläufiger Drolligkeit tritt auf und macht in diesem Augenblicke äußerster Spannung Mätzchen. Donnay hatte Witzchen anzubringen und sticht sie aufs Geradewohl hier in die Handlung, ohne zu merken, daß er auf diese Weise seine kalte handwerksmäßige Arbeitsmethode enthüllt.

Donnay glaubt einen besonders schwierigen Gewissensfall, eine besonders erschütternde Anklage gegen die Tyrannei des Gesetzes und der Sitte ausgetiftelt zu haben und ist sichtlich stolz auf seine Findigkeit. Der Fall ist aber mit einem Achselzucken abzuthun. So wie Donnay ihn erzählt, ist er überhaupt nur möglich, weil die handelnden Personen verächtliche Jämmerlinge sind, die bestenfalls ein gewisses geringschätziges Mitleid, doch niemals stärkere Teilnahme erwecken können. Entweder liebeln Valentine und Versannes nur, oder sie haben eine große, echte Leidenschaft. Im ersten Falle würde Valentine nur aus Dummheit und augenblicklicher Haltlosigkeit in einer etwas verlegenen Lage in den Tod gehen. Im wirklichen Leben würde sie weit wahrscheinlicher dem Rate des weltklugen und vom Beichtstuhl her reich erfahrenen Pfarrers folgen und durch eine kleine Anstrengung rechtmäßiger Koketterie aus aller Verlegenheit befreit sein, wie es der bittere Menschenkenner Hervieu von der Heldin seiner „Tenailles“ erzählt. Ist ihre Liebe aber

von der guten Art, die Berge versetzt und selbst den Tod überwindet — und das ist es ja, was Donnay uns mit geschwätzigen Redensarten glauben machen will, ohne es uns durch künstlerische Gestaltung zeigen zu können — so giebt es gar keine Schwierigkeit. Versannes nimmt sich dann seine Valentine unter den Arm und rückt unbedenklich, fröhlich, zuversichtlich mit ihr aus; Valentine schwankt keinen Augenblick lang, sondern folgt ihm bis ans Ende der Welt, sie reißt sich selbst von den Kindern los, wenn es nicht anders geht; kann sie aber dieses Opfer dem geliebten Manne nicht bringen, so entführen die beiden ganz einfach auch die Kinder, auf die Gefahr hin, von allen Gendarmen der Republik bis an die Grenze gehetzt zu werden. An der Grenze muß die Verfolgung ja doch aufhören. Und sind die menschlichen und sachlichen Hindernisse so mächtig, daß selbst die Urgewalt wahrer Liebe sie nicht überwinden kann, so gehen die Liebenden beide im Kampfe unter. Das allein ist die wirkliche Tragödie der Leidenschaft: der Leib wird besiegt, aber die Liebe triumphiert. So handeln echte Menschen mit echten Gefühlen. Aber woher soll Donnay das wissen? Solche vollblütige Menschen hat er in den Salons, wo er verkehrt, nie gesehen. Die edelsten Blüten der Menschheit, die er kennt, sind unter den Männern die „weißen Nelken“ und unter den Frauen Gyp.

Das Drama des „Mühlbachs“ ist überhaupt kein sittliches, sondern ein physiologisches. Es spielt nicht in den Seelen und Gewissen, sondern im Ehegemach. So lange Versannes und Valentine vor Entdeckung sicher waren, ließen sie es sich gut gehen; die Schwulität beginnt erst, als die Katze aus dem Sacke zu fahren droht. Die Lüge hat diese edlen Seelen nicht gestört. Erst die Furcht vor der Entdeckung macht ihnen die Lage ungemütlich. Soll ich dem

Verfasser erst lange erklären, wie niedrig er seine Baustelle gewählt hat, wie gemein seine Personen sind, und daß bessere Menschen sich aus einer Lüge herauskämpfen oder untergehen, weil deren erniedrigende Wirkung ihnen selbst unerträglich ist, nicht weil Monsieur Lambert sie nach einigen Monaten entdecken wird? Donnay würde mich vermutlich gar nicht verstehen.

„La douloureuse“

„La douloureuse“, „Die Schmerzliche“, ist der französische Rotwälsch-Ausdruck für „die Rechnung“. Der Naturalismus hat die Redeweise der Zuhälter und Dirnen zur Mode gemacht. Der Naturalismus ist in den Müllkasten gewandert, aber die Mode ist geblieben. Ein neues, sehr bemerkenswertes Wörterbuch des Pariser Argot von Jules Lermina und H. Levêque zeigt auf dem Umschlag eine ausdrucksvolle Zeichnung. Ein Barrière-Gigerl in vollem Wichs: kurze Jacke, Elephanten-Beinkleider, Seidenmütze mit drei Stegen, das pomadestarrende Haar an die Schläfen geklebt, die Zigarette zwischen den klobigen Fingern, das magere Galgengesicht zu höhnischem Grinsen verzerrt, steht, nachlässig an einen Bouletisch gelehnt, in einem reichen Salon und giebt einem Parterre von Damen in Soirée-Toilette und Herren im Frack, die mit sichtbarem Genuß an seinen cynisch gekrümmten Lippen hängen, Proben der Sprache zum besten, deren Akademien in den Nachtkneipen von Belleville und Ménilmontant ihr Heim haben. Maurice Donnay hat mit Nutzen zu den Füßen eines Lehrmeisters dieser Art gesessen. Er ist ja, wie wir wissen, aus der Schule des Chat noir hervorgegangen, in der die klassische

Philologie der langue verte nach den fruchtbarsten Methoden gepflegt wurde. Und da er sich an das eleganteste Publikum von Paris wendet, so holt er sich den Titel seines Stückes als ein Mann, der weiß, was die Mode von ihm erwartet, aus der in der Welt der Klubs und Five-o'clocks so beliebten Gaunersprache.

Der Titel faßt eine Erkenntnis zusammen, die der Grundgedanke des Stückes sein soll. Wenigstens sucht Donnay dies glauben zu machen, obschon man während der Vorstellung selbst nichts davon merkt. „In der Liebe,“ sagt eine der Personen des Stückes im ersten Aufzuge, „ist es wie in der Chemie: nichts wird neu erschaffen, nichts geht verloren. Jede Verirrung wird gebüßt. Es dauert manchmal eine Weile, aber am Ende schickt das Schicksal seine Rechnung — la douloureuse — ein.“ Das Gleichnis aus der Chemie ist weder sehr klar noch besonders glücklich. Der unbildlich ausgedrückte Lehrsatz dagegen kann sich behaupten. Das Gesetz der Ursächlichkeit, das alles Menschenthun wie alle Weltvorgänge beherrscht, giebt allen passionellen Handlungen unabwendbare Folgen. „Der Fluch der bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären.“ Die Beobachtung ist nicht gerade von verblüffender Neuheit. Aber der Bühnendichter hat ja nicht nötig, Amerika zu entdecken. Es bleibt nur zu sehen, ob er im Stande war, den ehrbaren Gemeinplatz in künstlerischer Form zu erneuen.

Im ersten Aufzug sind wir auf einer Soirée bei dem „Finanzier“ Ardan. Ich setze das Wort zwischen Gänsefüße, weil es in der Sprache und Vorstellung der Chat noir-Dichterschule eine ganz andere Bedeutung hat wie außerhalb dieses engen Kreises. Ardan ist ein Gauner, ein Dummkopf und ein rohes Vieh. Das hindert ihn nicht, eine entzückende Frau von feinstem Geschmack und zartester

Empfindung zu haben und Abgeordnete, Künstler, Schriftsteller, Weltleute bei sich zu sehen. Der Bildhauer Philippe Lamberthie arbeitet an einer Büste der schönen Helene Ardan, und in den Modelliersitzungen haben beide die gewissenhaft benützte Gelegenheit gehabt, sich bis über die Ohren in einander zu verlieben. Während in den üppigen Salons Ardans das Fest blüht und ein wenig in eine Orgie ausartet, während die Männer den Frauen hitzig und mit der Deutlichkeit von Kongo-Negern den Hof machen, während die anwesenden Schriftsteller — eigentümliche Ritter vom Geiste! — den Wirt, dessen Weine sie trinken und dessen Zigarren sie rauchen, hinter seinem Rücken grausam verspotten und ihm das Schlimmste nachreden, wird hinter der Szene der eherne Tritt des Verhängnisses hörbar. Der Polizei-Kommissar erscheint, um den Hausherrn zu verhaften. Ardan verschwindet, ohne Aufsehen zu erregen, und einige Augenblicke später eilt die Freundin der Hausfrau, Gotte des Trembles, herbei und flüstert ihr entsetzt ins Ohr, ihr Mann habe sich soeben in seinem Kabinett totgeschossen. Die Nachricht verbreitet sich auch unter den Gästen, aber da sie nicht amtlich verkündet ist, so urteilen die vergnügten Gruppen, daß sie sie nicht zu wissen brauchen und das begonnene leckere Mahl ruhig zu Ende genießen können. Sie sprechen dem Sekt fröhlicher als je zu und an den kleinen Tischchen, an denen das Souper serviert wird, herrscht die angeregteste Ballstimmung, als der Vorhang fällt.

Im zweiten Aufzuge weilt Philippe in einer Villa am Seine-Ufer von Neuilly als Gast der Trembles und Helene wohnt mit ihrer Mutter, zu der sie sich nach der Katastrophe zurückgezogen hat, in unmittelbarer Nähe. Das Verhältnis von Philippe und Helene ist jetzt öffentlich, die Beiden haben sich nach Ardans Selbstmord unverweilt

verlobt und die Hochzeit soll nach Ablauf der Wartefrist, die das Gesetz der Witwe vorschreibt, gefeiert werden. Inzwischen sehen die Liebenden einander täglich bei Gotte des Trembles und leben selige Tage. Ihr Glück erweckt den Neid und die Begehrlichkeit von Gotte (für diejenigen, die es nicht wissen sollten: Gotte ist die vertrauliche Abkürzung von Marguerite, deren Koseform Margot lautet), und als Helene spät am Abend nach zärtlichem Geplauder mit Philippe nach Hause geht, wirft jene sich dem Bildhauer an den Hals: „Da bin ich — da nimm mich.“ Philippe wehrt den Angriff auf seine Tugend löblich ab und sucht der schmeichelhaft zudringlichen Gotte das Gewissen zu schärfen, indem er ihr vorhält, wie schwarz der Verrat an Helene wäre, zu dem sie ihn verlocken will. Das Niedergehen des Vorhanges schneidet, wenigstens für die Zuschauer, die heikle Unterhaltung ab, in der weder Gotte allzu ekelhaft, noch Philippe übermäßig lächerlich wirken, ein Beweis, daß Donnay den Auftritt mit triumphierender Geschicklichkeit führt.

Das Fleisch ist schwach und der biblische Joseph macht selten Schule. Zwischen dem zweiten und dritten Aufzug ist Gotte, die — man vergesse es nicht! — mit Philippe unter einem Dache lebt, ans Ziel ihrer unbescheidenen Wünsche gelangt. Der Sünder hat wenigstens erbauliche Reue. Er macht Gotte, die ihn in seiner Werkstatt besucht, eine Szene und diese sauertöpfische Undankbarkeit erbittert sie so, daß sie anfängt auf Helene loszuklatschen. „Warum ziehst du Helene mir vor? Sie ist nicht besser als ich, sie ist nicht so gut wie ich. Ich wenigstens fehle zum erstenmale. Du bist mein erster Geliebter. Helene aber hat schon vor dir einen Liebhaber gehabt.“ — „Das ist nicht wahr!“ — „Es ist so wahr, daß

sogar ihr Söhnlein, das sie so abgöttisch liebt, nicht von ihrem Mann, sondern von deinem Vorgänger in ihrem Herzen ist.“ In diesem Augenblicke tritt Helene ein und Gotte huscht leichten Herzens und befriedigt davon. Philippe kann nicht an sich halten und nach wenigen mühsam gleichgiltigen Redensarten bricht er los. Er hält Helene ihre Vergangenheit vor und rechnet ihr namentlich ihre Unaufrichtigkeit als Verbrechen an. Geschehenes war freilich nicht ungeschehen zu machen, aber da sie ihn liebte, mußte sie wenigstens eine volle Beichte ablegen. Helene ist so entsetzt, so niedergedonnert, daß sie nicht ans Leugnen denkt. Sie stammelt die üblichen Entschuldigungen. „Ich kannte dich ja damals nicht — ich hatte alles vergessen — mein Leben vor meiner Liebe zu dir zählt nicht“ u. s. w. Philippe läßt nicht ab. Er will den Namen seines Vorgängers kennen lernen, er will wissen, wer der Mann ist, an den Helene, sie mag sagen, was sie will, noch immer denken muß, so oft sie ihr Kind, sein Kind anblickt — bei diesen Worten schnellt Helene empor. Woher weiß Philippe auch das? Das Geheimnis kennt außer ihr nur eine Menschenseele auf Erden — ihre vertrauteste Freundin Gotte. Und Gotte war vorhin zu ungewöhnlicher Stunde bei Philippe. Ein Blitz hellt Helenens Gedanken auf — Gotte hat sie verraten und der Verrat ist nur durch schuldige Beziehungen zwischen beiden erklärlich. Jetzt ist es an Helene, Philippe mit bitteren Vorwürfen zu überschütten. Sie kann über diese Untreue nicht hinwegkommen. Ihre Liebe hat Schiffbruch gelitten. Sie müssen sich trennen. Philippe, der vom hochfahrenden Ankläger plötzlich zum windelweichen Armensünder geworden ist, fleht vergebens auf den Knieen um Verzeihung. Alles, was Helene ihm zugestehen kann, ist, daß sie nicht ihr letztes

Wort gesprochen haben will. Sie sollen sich eine Weile nicht sehen. Sie sollen versuchen, in der Einsamkeit sich selbst wiederzufinden. Vielleicht hilft ihnen die Zeit, die Vergangenheit zu überwinden, die ihnen so brutal vor die Augen getreten ist.

Es kommt, wie man schon hier vermutet. Der kurze Schlußaufzug bringt alle Wirrungen sänftlich in die Reihe. Nach mehrmonatiger Läuterung kommen Philippe und Helene wieder zusammen, ihre Liebe hat die Prüfung siegreich bestanden, die Rechnung der Vergangenheit ist beglichen und der Tag der Hochzeit kann anberaumt werden.

Den starken Erfolg des Stückes entschied der dritte Aufzug. Die plötzliche Umkrempelung der Situation, das völlige Verdämmern der alten Schuld Helenens im grellen Licht der frischen Schuld Philippes, die naive Verwandlung der zerknischten Angeklagten in eine unerbittliche Anklägerin, das klägliche Zusammenklappen des eben noch pflocksteif und patzig dastehenden Levitenlesers rissen das Publikum hin. Das ist auch in der That gutes mittleres Theater, das seiner Wirkung immer sicher ist. Auch die ziemlich dicht gesäten Witzworte des Dialogs hatten an dem Glücke der Komödie Anteil. Ich kann mich aber für sie nicht begeistern. Sie sind zum Teil geistig überaus dürftige Kalauer, zum anderen Teil Schnodderigkeiten ungezogener Menschen. Um zu beweisen, daß dies nicht Flaumacherei eines sauertöpfischen Spielverderbers ist, will ich einige Witze anführen, die allseitig als die besten bezeichnet werden. Zwei Gäste Ardans plaudern. „Ardan hat gewisse Geschäfte gemacht." — „Was nennen Sie gewisse Geschäfte?" — „Diesen Namen gebe ich ungewissen Geschäften." Ein Schriftsteller, zu einem Gaste Ardans, der eben die übrigen Anwesenden ruchlos verklatscht hat:

„Warum sind Sie so rosse, da Sie doch kein Schriftsteller sind?“ Eine Dame zu Herrn des Trembles, der ihr mit ruhiger Frechheit „nicht ein vorübergehendes Gewitter der Leidenschaft, nicht eine Laune, sondern eine friedliche Dauerbeziehung“ anbietet: „Ah! Sie schlagen mir eine Nichtswürdigkeit von Bestand vor, einen Vernunftehebruch!“ Der Schriftsteller von vorhin zu einem Abgeordneten, der ihm eine Artigkeit über sein letztes Buch zu sagen beginnt: „Bitte, behalten Sie den Hut auf!“ Wie man sieht, ist das alles billige Ware; das Schock drei Groschen. Wirklich drollig habe ich nur ein Wort gefunden. Eine protzig thuende Dame sagt zu Helene: „Wir gehen diesen Sommer nach Baden-Baden; und Sie, meine Liebe?“ — „Wir bleiben ruhig in Neuilly-Neuilly.“

Wie rechtfertigt sich bei alledem der Titel? Wo ist „La douloureuse“, „die Rechnung“? Sie ist nirgendwo. Donnay ist nicht im Stande gewesen, den Grundgedanken seines Stückes, oder was er dafür ausgiebt, in dramatisches Leben umzusetzen. Das Schicksal ist Philippe und Helene ein beispiellos nachsichtiger Manichäer. Sie zahlen auf ihre Schuld nur ein ganz kleines Angeld und das übrige wird ihnen erlassen. Ihr Fall beweist also gerade das Gegenteil von dem, was der Titel behauptet. Aber es wäre ja auch kindlich, diesen Titel ernst zu nehmen. Er ist einfach eine Wichtigthuerei, ein Zugeständnis an diejenigen, die der Bühne höhere Aufgaben stellen als dem Tingeltangel und Cirkus. Nach Larochefoucauld ist die Heuchelei eine Huldigung, die das Laster der Tugend zollt. Die vorgeschützte Absicht, ein sittliches Gesetz in seinem Stücke waltend zu zeigen, ist das Bekenntnis des gedankenlosen Vaudevillisten, daß die Wilden, die das Idiotenwort von „der Kunst als Selbstzweck“ verachten und nach

dem sittlichen Zweck jedes Kunstwerks fragen, doch bessere Menschen sind als er.

Man hat „La douloureuse“ als Gesellschaftssatire rühmen wollen. Dieser Anspruch ist mit Achselzucken abzuweisen. Eine Satire hat Beobachtung der Wirklichkeit zur Voraussetzung und davon ist bei Donnay nicht ein Schimmer zu entdecken. Ein Salon wie den Ardanschen giebt es nicht in dieser sublunaren Welt. Das ist ein Weltbild, wie die weltfremden Bohèmes der Montmartre-Kneipen es aus der Tiefe ihres bierbeschwerten Gemütes schöpfen. So stellt nur jemand, der nie in der Gesellschaft die Augen und Ohren aufgethan hat, sich die Gesellschaft vor. Die Börsenhyänen mögen ruchlose Gauner, ihre Frauen schlimmer als Straßendirnen sein, ihre Gäste mögen sich über den Wirt und über einander lustig machen, aber all das geschieht in anderen Formen, als Donnay sie zeigt, ohne die rüpelhafte Ungezwungenheit höhnender Hausknechte. Ein Ardan hat nie gelebt. Die gemeinen Bauernfänger von der Gattung Macé-Bernau sehen keine Weltleute bei sich und die großen Piraten von der Art der Soubeyran, Langrand-Dumonceau oder Philippart dulden, so lange sie noch aufrecht stehen, niemals, daß ihnen ein Schriftsteller in ihrem eigenen Salon Unverschämtheiten ins Gesicht sagt.

Dieser Ardan ist eine Gestalt, welche die Chat noir-Schule sich aus Sämischleder und Werg zurechtgemacht hat; eine Spottfigur, bestimmt, von übermütigen Kindern bei der Kirmeß verbrannt zu werden; die leichte Rache geldgieriger armer Schlucker an den grimmig beneideten Besitzern des Mammons. Wahr ist er so wenig wie die edlen Väter, die schielenden Intriganten und die glucksenden Naiven des mit Recht verspotteten Routine-Theaters der Halbver-

gangenheit. Dieses Allerneueste unterscheidet sich im Wesen nicht vom Altmodischen. Pappe ist es gleichfalls, nur nach dem Geschmacke des Tages zugeschnitten. Die Nach-Romantiker hatten eine fade pseudo-idealistische Papierwelt voll Rosenrot, Zuckerwasser, Hochherzigkeit und guter Versorgung der unbegüterten Tugend geschaffen; der Chat noir schuf eine Papierwelt allgemeiner Schufterei und Gemeinheit; ich sehe aber nicht ein, um was die Galgenvogel-Konvention künstlerisch höher steht als die Artige-Kinder-Konvention.

Im Aufbau und Gefüge ist „La douloureuse“ herzbrechend lotterig. Der ganze erste Aufzug ist für das Stück ohne Belang. Er kann als dialogisierte Plauderei der Vie parisienne für sich allein stehen, ohne daß man nach einer Fortsetzung verlangt, und er kann aus der Komödie gestrichen werden, ohne daß man ihn in den folgenden Aufzügen vermißt. Maurice Donnay macht sich die Arbeit eben sehr leicht. Er wirft ein Stück so leichtblütig und sorglos hin wie einen Gil Blas-Artikel. Ein paar Atelierscherze, einige Blaguen, einige antisemitische Anspielungen, einige Seitenhiebe auf die Scheckonkel der Kammer, ein spinnwebdünnes Fädchen Handlung, und das Stück ist fertig. Glückt die Geschichte, dann um so besser; entgleist sie, so bleibt Gott darum doch ein guter Mann. Wer aber von seiner Kunst so gering denkt und zu seiner schöpferischen That so wenig Ernst mitbringt, der kann kein Vertrauen zu seiner Zukunft erwecken.

Und darum glaube ich nicht, daß Maurice Donnay weit gehen wird, trotz seiner großen Erfolge. Als Sittenschilderer ist er unwahr und als Dramatiker ahnt er noch nicht einmal die ewigen Regeln seiner Kunst. Seine Stücke erscheinen heute glänzend modern, weil sie den Datum-

stempel tragen. Gerade durch die Züge, die heute am meisten gefallen, werden sie morgen unausstehlich gealtert und lächerlich sein.

Wie endet Liebe?

Ehe ich von Donnay Abschied nehme, möchte ich noch bei einem seiner Stücke verweilen, das ehrlich genug ist, sich nicht als Problemstück zu geberden, sondern nur den Anspruch erhebt, oberflächliche Zuschauer zu unterhalten. Es heißt „Amants“, „Ein Liebespaar“, und behandelt eine recht einfältige Geschichte.

Monsieur Georges Vertheil — der Name thut eigentlich nichts zur Sache, aber ich nenne ihn, weil mir keine Verschwiegenheit auferlegt ist — Monsieur Georges Vertheil, ein eleganter junger Pariser Klubmann, macht die Bekanntschaft von Mademoiselle oder Madame Claudine Rozay, einer reizenden, temperamentvollen ehemaligen Schauspielerin, und verliebt sich in sie (oder was man so nennt). Mademoiselle oder Madame Claudine widersteht ein wenig, denn sie erfreut sich eines freigebigen Freundes, des Grafen Puyseux, und ihr Verhältniß zu dem reifen Gönner ist mit einem Kindchen geschmückt. Aber der Verteidigungszustand dauert nicht lange. Claudine erhört Georges. Hieraus ergeben sich einige lästige Verwicklungen. Claudine will von ihrem Grafen nicht lassen und das verdrießt Georges, der merkwürdig anspruchsvoll ist. Er fordert Alleinherrschaft im Herzen von Claudine, die indes hartnäckig an der Staatsform des Duumvirats festhält. Damit man Claudine nicht für schlechter halte, als sie ist, sei bemerkt, daß sie sich die Zweimännerverfassung in der Art der früheren japanischen

Regierung denkt: Der Mikado ist der rechtmäßige Herr und wird verehrt, hat aber nichts zu sagen und ist eine rein platonische Zierfigur; der wirkliche Herrscher dagegen, der die Gewalt thatsächlich übt, ist der Schogun. Georges findet es hart, sich mit der Schogun-Rolle zu begnügen, er bescheidet sich aber schließlich dennoch mit ihr und ist glücklich. Das dauert so lange, wie die Rosen dauern. Immerhin genug lange, um in Claudine die anfängliche Neigung zur heftigsten Leidenschaft zu steigern. Sie ist nach einigen Wochen eines köstlichen Wonnerausches endlich bereit, dem Grafen Puyseux zu entsagen und ihrem Georges ganz und auf immer anzugehören. Aber jetzt will Georges nicht mehr. Er hat von der Seligkeit genug gehabt und reißt sich von Claudine trotz ihrer namenlosen Verzweiflung los. Achtzehn Monate vergehen. Die beiden jungen Leute sehen sich plötzlich im Salon gemeinsamer Freunde wieder. Es giebt wohl eine Katastrophe? Die alten Wunden klaffen auf? Das Herzblut stürzt hervor? Ach nein. Beide haben sich völlig getröstet. Claudine hat inzwischen ihren Grafen Puyseux geheiratet und Georges ist mit einer reichen Erbin verlobt. Diese Familien-Nachrichten theilen sie einander lächelnd und friedlich mit und die Neuigkeit interessiert beide aufrichtig.

Die Geschichte, die ich da erzähle, ist das Gerüst, woran Donnay seine Feuerwerkskörper von klugen Worten, Scherzen und Witzen befestigt hat. Sein Prasseln und Funkeln hat die Zuschauer ergötzt. Dies wäre für mich kein Grund, mich mit einer im ganzen doch untergeordneten Arbeit zu beschäftigen, wenn ihr letztes Bild, das Wiedersehen der ehemaligen Verliebten, nicht einen sehr nachdenksamen Gegenstand behandelte, über den ich ein Wort sagen möchte.

Die Dichtung aller Zeiten und Völker hat zum Haupt-

inhalt die Liebe. Sie erzählt endlos deren Werden und Walten. Sie schildert alle ihre Haupt- und Nebenerscheinungen. Sie geht allen ihren Wunderlichkeiten und Verirrungen nach. Sie sucht ihre unübersehbare Kasuistik zu erschöpfen. Nur mit einer Frage, einer der wichtigsten im Stoffgebiete der Liebe, beschäftigt sie sich merkwürdigerweise nicht, mit der Frage: „Wie endet die Liebe?“

Es thäte mir leid, wenn mich hier ein weiser Thebaner unterbräche und mir zuriefe: „Wie! Die Dichtung soll sich nicht mit dem Ausgange der Liebe beschäftigen? Das heißt ja das ganze Theater leugnen! Dreht sich dieses nicht einzig darum, ob sie sich kriegen oder nicht? Beruht nicht die Einteilung des dramatischen Schrifttums in Trauer- und Lustspiel bloß darauf, ob die Liebe des Heldenpaares ein gutes oder schlechtes Ende nimmt?“

Das wäre betrübend oberflächlich gesprochen. Gewiß, der Vorhang geht nach einem wohlkonditionierten Stücke nicht nieder, ohne daß der Dichter unsere Wißbegierde nach dem Ausgange des Liebeshandels rechtschaffen befriedigt hat. Die Liebenden sterben oder sie heiraten. Aber die Ehe ist doch nicht das Ende der Liebe! Nur boshafte Anarchisten behaupten dies. Und der Tod unterdrückt zwar alles brutal, aber er beendet nichts virtuell.

Die Wahrheit ist, daß die Dichtung die Liebe einfach als ein Ewiges behandelt. Sie kann sich verwandeln, aber sie kann nicht aufhören. Sie ist unsterblich wie Weismanns Keimplasma, das durch äußere Gewalt zerstört werden mag, organisch aber, von innen heraus nie dem Tode verfällt. Im reizenden Wechselgesang des „Sohnes der Wildnis“ beantwortet Friedrich Halm die heikle Frage: „Und sag': wie endet Liebe?“ mit strammer Zuversichtlichkeit: „Die war's nicht, der's geschah.“ Das Ende der Liebe ist ihre Echt-

heitsprobe. Kann sie enden, so war sie es nicht; ist sie es, so kann sie nicht enden. Alle Dichter nicken zu Halms Bescheid. Wie auch die äußeren Schicksale sich gestalten mögen, an der Liebe ändern sie nichts, über die Liebe haben sie keine Gewalt. Nach fünfzig Jahren der Ehe flüstert Burns' Hochländerin ihrem John Anderson zärtlich ins Ohr (ich folge der netten Übersetzung Freiligraths):

John Anderson, mein Lieb, John,
Als ich zuerst dich sah,
Wie dunkel war dein Haar und
Wie glatt dein Antlitz da!
Doch jetzt ist kahl dein Haupt, John,
Schneeweiß dein Haar und trüb
Dein Aug'; doch Heil und Segen dir,
John Anderson, mein Lieb!

* * *

Nun geht's den Berg hinab, John,
Doch Hand in Hand! Komm', gieb
Sie mir! In einem Grab ruh'n wir,
John Anderson, mein Lieb!

Die Liebe hat hier den melancholischen Verfall des Stoffs überdauert und ihr heiliges Feuer glüht unter dem Schnee des Greisenhaares wie einst unter der myrtenbekränzten Lockenfülle der Jugend.

Es thut der Liebe auch keinen Abbruch, wenn sie nicht zur Befriedigung führt. Ist es ein Mißverständnis, das die Liebenden auseinanderbringt, so ist von da ab ihr Leben des Inhalts beraubt, sie dämmern wie die irrenden Schatten der Unterwelt hin, nicht freudlos allein, sondern fast unbewußt:

Sie trennten sich endlich und sah'n sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben
Und wußten es selber kaum.

Wo die Liebe zwischen Verzicht und Sünde zu wählen hat, da wählt sie entweder wild das Würg-Gewand der Klytämnestra und des Aegisthos und mordet ohne Bedenken, oder sie greift zur Pistole Werthers und entzieht sich der Notwendigkeit einer unmöglichen Entscheidung. Und hat sie die Sünde gewählt, so kennt sie keine Reue und triumphiert über Rache und Strafe. Noch im dritten Kreise der Hölle, wo die Opfer schuldiger Liebe büßen, wo Semiramis neben Kleopatra die Hände ringt und Helena schauerlich auf Achilles und Paris starrt, noch im dritten Kreise der Hölle sagt Francesca zum mitleidsvoll sie befragenden Dante:

Amor ch'a null' amato amar perdona,
Mi prese, del costui piacer, si forte,
Che, come vedi, ancor non m'abbandona!

„Die Liebe . . . erfaßte mich . . . so mächtig, daß sie . . . mich noch immer nicht verlassen hat!“ Das Messer des Tyrannen von Arimino steckt noch in ihrer Todeswunde, die Qualen der Hölle quälen sie in alle Ewigkeit, aber „die Liebe verläßt sie noch immer nicht“.

Wird die Liebe nicht erwidert? Auch das kühlt sie nicht ab, sondern steigert sie tragisch. Dann singt sie mit Ophelia: „Guten Morgen, 's ist St. Valentins Tag“, flicht sich Seelilien ins Haar und geht ins Wasser. Oder sie sitzt mit dem armen Ritter Toggenburg, den nur der unehrerbietige Spötter lächerlich findet, als Leiche eines Tages da. Wenn „nach dem Kloster noch das bleiche, stille Antlitz sah“, so war es, weil die Liebe es dahin gewendet hatte. Oder sie verkörpert sich in der wunderbaren Gestalt von Solveig, der unirdischsten und darum ausdrucksvollsten, die Ibsen geschaffen hat, jener sinnbildlichen Braut, die Peer Gynt fünfzig Jahre lang im Walde beim

Baum geduldig und zuversichtlich erwartet und als wackelköpfige Alte noch immer leise vor sich hin singt:

> Kanske vil der gaa baade Vinter og Vaar,
> Og naeste Sommer med, og det hele Aar,
> Men engang vil du komme, det ved jeg vist,
> Og jeg skal nok vente, for det lovte jeg sidst.

„Vielleicht werden noch Winter und Frühling vergehen, und selbst der nächste Sommer, und das ganze Jahr. Aber einmal wirst du kommen, das weiß ich gewiß, und ich will immer warten, denn ich habe es dir zuletzt versprochen.“

Die Liebe kann in Haß umschlagen und heißt dann Medea. Sie kann der Liebenden die Axt in die Hand drücken, um dem Heißgeliebten den Todesstreich zu versetzen, wie in dem Falle von Lucrezia und Jürg Jenatsch, nur Eins kann sie nicht: Verglimmen und Vergehen.

Das ist der Standpunkt der Dichtung. Sie jubelt mit Alfred Austin:

> Yet Love can last, yes, Love can last,
> The Future be as was the Past,
> And faith and fondness never know
> The chill of dwindling afterglow . . .

„Und doch kann Liebe dauern, ja, Liebe kann dauern, die Zukunft kann sein, wie die Vergangenheit war; Treue und Zärtlichkeit können niemals die Schauer des verdämmernden Nachglanzes erfahren. . . .“ Sie feiert nur „jene Asra, welche sterben, wenn sie lieben“. Sie kennt nur unerschütterliche Monogamen wie Faust, der nicht „Helenen in jedem Weibe“, sondern selbst in Helenen nur das eine und einzige Gretchen sieht, den das Bild der Verlorenen ewig nicht verläßt und der ihr, wie auf Erden all seine Freuden und Schmerzen, so im Jenseits seiner

Seelen Seligkeit verdankt. Nicht mehr lieben, nachdem man geliebt hat! Oder gar zweimal lieben! Das faßt die Dichtung nicht. Sie übt wie der fanatischste Hindustamm die „Suttee", die Witwenverbrennung. Selbst der Urtypus der Wandelbarkeit, Don Juan, dient ihr zur stärksten Bekräftigung des Gedankens der Ewigkeit der Liebe, denn sie deutet in paradoxaler Gegensätzlichkeit den Schürzenjäger in einen rastlosen Sucher des Ideals um, der ein Bild in der Seele trägt und dessen Modell unter den sterblichen Weibern zu finden bemüht ist, dessen Unbeständigkeit nur das Fieber seiner beständigen Enttäuschung, sein Durst nach der wahren, der großen, der Einen Liebe ist. So giebt die Malerei die Wirkungen von tiefem, glänzendem Schwarz mit weißer Farbe wieder. (Wenn der Laie glauben sollte, daß ich ihm etwas aufbinde, so betrachte er in einem Museum aus der Nähe die Farbenflecke, mit welchen schwarzer Sammt oder Atlas, schwarze Seide, schwarzes Haar oder geglättetes Ebenholz gemalt wird.)

Wie anders ist das Bild jedoch, wenn wir uns die Kenntnis von der Liebe nicht aus der Dichtung, sondern aus dem Leben holen! Dann sehen wir jeden Augenblick eine Liebe, die als tobender Wildbach mit gewaltigen Wasserfall-Effekten begann und sich zu einem stolzen Strome entwickelte, um allmälig im Sande der Lebenswüste bis zur Spurlosigkeit zu versickern. „Die wars nicht, der's geschah?" Das ist nachträglich leicht gesagt. So lange sie dauerte, war sie durch kein Zeichen von der ewigen Liebe zu unterscheiden, welche die Dichter singen. Ein Weib stürzt sich aus Liebesgram ins Wasser; ertrinkt sie, so nimmt die Dichtung sie als Beispiel für ihre Aufstellung in Anspruch, daß die Liebe stärker ist als das Leben und nur mit diesem selbst aufhört; wird sie aber gerettet, so sehen wir sie oft wenige

Monate, vielleicht wenige Tage später vergnügt am Arme eines Mannes, der nicht derselbe ist, um dessentwillen sie den Tod gesucht hat. „Über die Schwüre der Liebenden lächelt Jupiter,“ sagten die Alten, diese großen Realisten. Nicht weil es Falschschwüre sind. Sonst würde Zeus mit Donnerkeilen dreinfahren. Die Schwörenden sind guten Glaubens. Sie haben die beste Absicht, den Eid zu halten, wenn sie ihn leisten. Aber Liebeseide sind wie Unterschriften mit gewissen flüchtigen Tinten; sie verschwinden nach einiger Zeit von selbst und lassen weißes Papier zurück.

Eine der herzbrechendsten Anekdoten, die ich kenne, ist die von Georges Sand, die anfang der siebziger Jahre, als alte Frau, eines Tages beim Unterrichtsminister etwas zu thun hatte. Es war gerade jemand bei der Exzellenz und Georges Sand mußte sich eine Weile im Wartesalon gedulden. Neben ihr saß auf dem Sopha ein alter Herr mit der Rosette der Ehrenlegion im Knopfloch. Die beiden gerieten in ein Gespräch und fanden großes Gefallen an einander. Nachdem die Unterhaltung in der angenehmsten Weise eine halbe Stunde gedauert hatte, sah der Herr auf seine Uhr, erhob sich und verabschiedete sich von Georges Sand mit den Worten: „Es thut mir sehr leid, daß ich nicht länger warten kann. Wenn ich wüßte, daß ich immer so reizende Gesellschaft antreffen würde, so wäre ich ein häufiger Besucher im Unterrichtsministerium.“ Als er gegangen war, fragte die Dichterin den Huissier: „Kennen Sie diesen liebenswürdigen alten Herrn?“ — „Gewiß, das war Monsieur Jules Sandeau von der französischen Akademie.“ Und Sandeau, der sich seinerseits im Vorzimmer beim Amtsdiener nach der interessanten Dame erkundigt hatte, erhielt die Auskunft: „Das ist Madame Georges Sand, die berühmte Schriftstellerin!“

Sandeau und Sand, der Mann, der dieses Weib toll geliebt, das Weib, das diesem Manne Gatten und Kind und Heim, Stellung und Ruf geopfert, das den eigenen Schriftstellernamen aus dem Namen des Geliebten geschnitten hatte, Sandeau und Sand saßen eine halbe Stunde in eifrigem Geplauder beisammen und erkannten einander nicht. Und „die war's nicht, der's geschah?"

Die Dichtung giebt diesen trostlos platten Ausgang nicht zu. Sie kann es auch nicht, denn sie würde sonst sich selbst leugnen und sich über sich selbst lustig machen. Der Mensch der Wirklichkeit mag rückblickend halb gerührt, halb spöttisch „Jugendeselei" nennen, was ihm ein Weltuntergangsgewitter schien, so lange es dauerte. Der Dichter wird seiner Schöpfung keinen Abgesang anfügen wollen, der ihren Pathos in ein Narretheiding versimpelt. Wir wissen, und möchten es fast lieber nicht wissen, daß Petrarcas Laura eine große Anzahl Kinder hatte, die nicht von ihrem Dichter waren, und daß Werther sich keineswegs totschoß; sondern von Lotte zu Friederike und zur Frau v. Stein den Weg fand, auch zur Vulpius und sogar zum Karlsbader Gasthof-Zimmermädchen, worüber im „Tagebuch" das Weitere zu lesen ist. Wären Romeo und Julie lebende Menschen gewesen und hätte das Tränklein in der Gruft weniger durchgreifend gewirkt, sie wären im weitern Verlauf der Begebenheiten einander vielleicht überdrüssig geworden und hätten sich scheiden lassen. Wer aber würde die wahrheitsgetreue Darstellung einer derartigen Entwicklung dem Dichter nicht als Verbrechen anrechnen?

Erst in der neuesten Zeit haben einzelne Schriftsteller gewagt, die absteigenden Lebenswege der Liebe und ihr schließliches Hinüberschwinden in das große Nichts, diese gemeinsame Bestimmung alles Seienden, zu zeigen. Ehr-

lich und darum erschütternd thut dies Theodor Fontane in seinem schönen Roman „Irrungen Wirrungen". Da versuchen zwei Wesen, die für einander die innigste Liebe empfinden, gar nicht, die Hindernisse der Gesellschaftsmaschine zu überwinden, sondern weichen ihnen unheldisch, das heißt alltagsmenschlich. Sie sagen sich ohne Geräusch von einander los und leben jedes für sich ein neues Leben weiter, worin das andere kein kleinstes Plätzchen mehr hat. Der Dichter trägt den Fall schlicht vor, aber jedes seiner Worte verrät, daß er ihn als unsagbar tragisch empfindet, als eine Zusammenfassung des ganzen Jammers der Menschheit, und das Wort des Römers: „Die Dinge haben ihre Thränen" könnte dem Werke als Tonart-Vorzeichen vorangesetzt werden. Fontane bewahrt eben im Grunde seiner Seele die überlieferte Dichteranschauung von der selbstverständlichen Ewigkeit und alles besiegenden Gewalt der Liebe und er hält dem Leben einen beobachteten Beweis der Irrigkeit dieser Anschauung vor, wie man einem schlechten Menschen seine Missethat vorhält. Maurice Donnay thut den entscheidenden Schritt über Fontane hinaus. Er sieht bereits ohne Rührung und Bedauern die Hinfälligkeit der mächtigsten Leistung des menschlichen Organismus. Er klassifiziert kaltherzig die Liebe von gestern mit dem Mond vom vergangenen Monat und dem Schnee vom vorigen Jahre. Er bewertet überwundene Liebe wie die Asche einer gerauchten Cigarre. Das Gespreize und Gethue ist empfindsamer Selbstbetrug überspannter Narren; verständige Menschen halten es so, sagt er lächelnd und zwirbelt sich den Schnurrbart.

Wer wird leugnen, daß Donnay recht hat? Und dennoch ist es leicht zu verstehen, wie die Dichtung zu ihren Vorstellungen kam, denen das Leben grausam wider-

spricht. Die Dichtung ist eben an allen Orten und zu allen Zeiten achtzehn Jahre alt. Sie ist die Dauerform der flüchtigen Stimmungen des Lebensfrühlings. In diesem Alter aber empfindet der Mensch die Liebe als ewig und allmächtig. Mitten im tiefsten Liebesrausch könnte ein junges Wesen niemals die Vorstellung fassen, daß der Gegenstand seiner Liebe, den es als ein Stück seiner selbst fühlt, ihm fremd bis zur Unbekanntheit werden könne. Und dennoch wird dies Ereignis und wenn der Alternde später zurückblickt, so tritt seine Liebe nur noch als gleichgiltiges Erinnerungsbild in sein Bewußtsein, ohne von irgend einer Erregung des Affekts begleitet zu sein, oder nur von solchen Erregungen, die mit der Liebe selbst nichts zu thun haben. Die Dichtung dagegen hält den Augenblick des Rausches fest und macht den Schlußpunkt vor dem Beginn der Ernüchterung.

Es ist nur verständlich, daß den Menschen in der Dichtung die ideale Liebesewigkeit gefällt, die sie in der Wirklichkeit kaum jemals beobachten. Eine solche Darstellung spricht zu ihrer Eitelkeit und zu ihrem Herrschgelüste. Es ist jedem ein schmeichelhafter Gedanke, die einzige, durch nichts zu entwurzelnde Liebe eines Menschenwesens zu sein und eine Seele mit Verdrängung jedes anderen Inhaltes ganz auszufüllen. Denn wohlverstanden: wenn man in der üblichen Weise sein eigenes Bild in der Dichtung sucht, so sieht man sich selbst nie in der Dido, sondern immer im Äneas, kaum je im Käthchen von Heilbronn, doch recht gern im Wetter von Strahl; man nimmt für sich wie selbstverständlich die Stelle des Altarbildes in Anspruch und überläßt dem vom Dichter verherrlichten Liebesgewaltigen den Platz der Anbetenden, die an den Altarstufen knieen. Eine andere Quelle der Rührung, mit

der man dem Dichter folgt, wenn er in seiner Weise von der Liebe spricht, ist das Mitleid, das der Mensch mit seinem eigenen Lose der Vergänglichkeit empfindet. Wenn ihm beim Gedanken an seine erste Liebe die Augen feucht werden, so weint er einfach darüber, daß er nicht mehr zwanzig Jahre alt ist. Der schwärmerische Ausruf: „O, daß sie ewig grünen bliebe, die schöne Zeit der jungen Liebe!“ ist bloß die verschämte Einkleidung des weit weniger poetischen Gedankens: „Warum werde ich kahl und fett und warum wird meine Verdauung schlecht?“

Es giebt Naturen, die dem unerschütterlichsten Dichter-Ideal von der einen, der einzigen, nie endenden Liebe entsprechen. Es sind die höchst differenzierten Wesen, die das Widerspiel ihrer Eigenart nur mit größter Mühsal finden, dann aber auch mit verzweifelter Entschlossenheit festhalten, denn sie fühlen triebhaft, daß sie es nicht ersetzen könnten. Aber diese Naturen sind seltene Ausnahmen. Sie müssen es sein. Denn die Gattung würde aussterben, wenn sie viele Individuen besäße, die nur einmal lieben können. Das Interesse der Gattung erfordert unerbittlich die weitere Liebeswahl der Individuen, ihre größere Unbeständigkeit in der Neigung, das Vermeiden der Ausschließlichkeit in ihren Gefühlen. Die große Liebe der Dichtung begünstigt die reichste Entfaltung außerordentlicher Einzelwesen, doch sie fördert nicht den Bestand der Gattung; sie schädigt und gefährdet ihn. Die Natur aber, so geifernd eine tollhäuslerische Afterphilosophie, die zur Zeit bei den Hysterikern beider Geschlechter Mode ist, auch das Gegenteil in die Welt hinauszetern mag, die Natur hat kein Interesse an dem vergänglichen aristokratischen Individuum, sondern an der ewig weiter flutenden Menge. Das aristokratische Individuum züchtet sie nur ausnahms-

weise, zu katastrophalen Verwendungen, als Heros, als Märtyrer, als Volksvernichter. Ihre mütterliche Zärtlichkeit spart sie für die Durchschnitts-Exemplare der Gattung auf und diese Exemplare denkt sie sich nicht als Aloen, die in hundert Jahren einmal blühen und dann eine Wunderblume treiben, fast unheimlich in ihrer fremden, überwältigenden Schönheit, sondern als Fliedersträucher, die sich schlicht und fröhlich in jedem neuen Mai mit neuen Dolden schmücken.



VI

François de Curel

Der Dichter und sein Werk

François de Curel ist einer jener Begünstigten, von denen alles im gedämpften Tone der Ehrerbietung und mit einem in die Falten des Ernstes gezogenen Gesichte spricht. Es ist in dieser Welt vieles, vielleicht alles Glückssache. Der Erfolg eines Künstlers oder Schriftstellers ist dies jedenfalls. Er hängt von der Etikette ab, die ihm bei seinem ersten Heraustreten in die Oeffentlichkeit aufgeklebt wird. Sie bleibt haften und sie bestimmt für die Zukunft die Haltung der Kritik und des Publikums gegen ihn. Der Eine wird mit der Marke gezeichnet: „Hohe Ziele! Ernstes Streben!", der Andere mit der Abfertigung: „Macher!" Weder die eine noch die andere Aufschrift braucht im Werke oder im Wesen des Künstlers begründet zu sein. Sie ist oft, sie ist meistens von Willkür, von Parteilichkeit, von persönlichen Gefühlen eingegeben. Ihre Wirkung ist aber dennoch entscheidend. Den Einen sieht man künftig stets aus der Frosch-, den Andern aus der Kavalier-Perspektive an. Den Einen nennt man mit einem Lächeln der Geringschätzung, den Andern mit einem markierten Hutziehen. An das Werk des Einen tritt man mit der Absicht heran, Vorzüge darin zu finden, an das des Andern mit dem Vorsatz, es zu verhöhnen. Jedes Menschenwerk

ist aus Licht und Schatten zusammengesetzt; das Mischungsverhältnis der beiden Bestandteile bedingt seinen Wert oder Unwert. Der Kritiker kann, ohne geradezu eine Fälschung zu begehen oder eine Lüge zu sagen, bei dem Lichte oder bei dem Schatten verweilen. „Faust" hat Schwächen, namentlich im Baue, im Gefüge der Theile. In der Tragödie, über die man sich in Paillerons „Le monde ou l'on s'ennuie" lustig macht, findet ein Zuhörer „einen schönen Vers". Das ist eine genügende Unterlage, um den „Faust" schlecht zu machen und die lächerliche Tragödie zu verhimmeln. Im Werke des Begünstigten suchen Kritik und Publikum lediglich den „einen schönen Vers"; in dem des Vernachlässigten wollen sie blos den mangelhaften Aufbau bemerken. Giebt jener einmal etwas so Schlechtes, daß kein Vorurteil dagegen Stand halten kann, so heißt es: „Dieses Werk ist der Irrtum eines hochstrebenden Künstlers, der auch in seinen Verirrungen noch interessant und lehrreich ist." Schafft dieser Werke von so sieghafter Lebenskraft, daß man sie schlechterdings weder verleumden noch totschweigen kann, so spricht man herablassend von einem „Versuche", der vielleicht „weniger mißglückt ist, als man erwarten konnte", so ist es dem Künstler „einmal ausnahmsweise gelungen, sich über seinen gewohnten Spiegel zu erheben", die Haupt- und Beiwörter sind so gewählt, daß sie Ausblicke auf lange Zeilen von Vorbehalten eröffnen, und der Schlußeindruck auch einer widerwillig anerkennenden Beurteilung wird beim Leser immer der sein: „Auch ein blindes Huhn findet einmal ein Korn. Aber solch ein Zufall wiederholt sich nicht." Das ist gewiß sehr ungerecht. Aber wer, der über die Jünglingsjahre hinausgewachsen ist, erwartet in der Welt Gerechtigkeit? Man stellt derartige Erscheinungen fest, aber man klagt

nicht über sie. Sie sind eine notwendige Folge der ursprünglichsten Eigenschaften unserer gesegneten Gattung: der Geistesträgheit, der Urteilslosigkeit, der Nachäffungssucht, des Mangels an Gewissen. Sie werden sich nicht ändern, so lange die Menschen bleiben, wie sie sind, und das bedeutet vermutlich noch eine hübsche Weile.

François de Curel nun ist ein Begünstigter, ein Meistbegünstigter. Er gehört einem vornehmen, altadeligen Geschlecht an. Er besitzt mehrere Millionen. Bessere Empfehlungen giebt es nicht. Er trat zuerst, ein kaum Dreißigjähriger, mit dem Stück in drei Aufzügen „L'Envers d'une Sainte“ („Die Kehrseite einer Heiligen“) hervor, das auf der Freien Bühne von Antoine gespielt wurde. Kameraden hatte er in der gewöhnlichen Gesellschaft der Freien Bühne nicht. Dazu stand er gesellschaftlich zu hoch. Er entging also von vornherein den kleinen Niederträchtigkeiten, deren man sich von den guten Freunden stets zu versehen hat. Er war keiner vom Handwerk. Die Kritik behandelte ihn also mit der Rücksicht, die man gegen einen Besucher von Rang übt. Die Zuschauer wußten, daß sie über das Werk eines Mannes von Welt zu Gerichte saßen. Sie waren also aufmerksam und geschmeichelt. Das Stück fiel zwar trotzdem durch, aber mit großen Ehren. „Äußerst eigenartig. Eine starke Begabung. Der Dichter verachtet die Handwerkskniffe. Daher der geringe äußere Erfolg. Aber sein Streben flößt Hochachtung ein.“

Sein Streben fährt fort, Hochachtung einzuflößen, und seine Stücke fahren fort, unter großen Ehren durchzufallen. Das war das Schicksal der „Versteinerten“ („Les fossiles“), das auf der Freien Bühne, des „Gastes („L'invité“), der im Vaudeville, des Lustspiels „Die Liebe stickt“ („L'amour brode“), das im Théâtre Français, der „Figurante“, die

im Renaissance-Theater zu Grabe getragen wurde. Der Mißerfolg ist François de Curel Jahre lang auf allen Bühnen und in allen Darstellungen treu geblieben. Aus jedem Durchfall ist er berühmter und gefeierter hervorgegangen. Die Theater-Direktoren empfangen ihn wie ein gekröntes Haupt und lehnen seine neuen Stücke ab, wie wenn sie in El Fayum ausgegrabene Bruchstücke von Aischylos wären. Große Revuen wie die Revue de Paris veröffentlichen die Dramen, die den Direktoren zur Aufführung viel zu gut scheinen. Die Kritik ist einmütig darin, daß François de Curel der führende Dramatiker des neuen Geschlechtes ist, und das Publikum geht weder zu den Aufführungen seiner Stücke, noch liest es sie in der Buchausgabe, beglückwünscht sich aber, daß dem französischen Schrifttum ein neuer Bühnendichter ersten Ranges erstanden ist. Eine solche Erscheinung verdient offenbar, daß man sie schärfer ins Auge fasse. Vielleicht gelingt es, zu entdecken, weshalb der große Dichter seine Durchfälle nicht mehr zählt und weshalb er trotz seiner Durchfälle für einen großen Dichter gilt.

Die „Figurante“ führt uns in die Familie des alten Paläontologen und Akademikers Theodore de Moineville ein, dessen junge Gattin Helene den üblichen Hausfreund, Henri de Renneval, zur Seite hat. Eine Nichte des Herrn de Moineville, die verwaiste Françoise, vervollständigt den Kreis. Moineville hat vor zehn Jahren, als er sechzig Jahre alt war, den echten Gelehrten-Einfall gehabt, die damals zwanzigjährige Helene zu heiraten. Sie nahm ihn, weil er reich, berühmt und vornehm, sie aber arm war. Als er jedoch nach der Hochzeit ins Brautgemach trat, da erwachte sie plötzlich zum vollen Verständnis der Lage, und überwältigt von seiner Häßlichkeit und seinem Alter, stieß

sie ihn schaudernd zurück. Der Akademiker, der selbst zehn Jahre später noch als durchaus kräftig und keineswegs abschreckend geschildert (und von Antoine verkörpert) wird, nahm diese erste Niederlage ohne jeden Widerstandsversuch hin. Er hielt der liebenswürdigen jungen Dame eine salbungsvolle Rede: „Ich begreife Ihren Abscheu. Ich habe einen schweren Fehler begangen. Sie sollen keinen Zwang erleiden. Verheiratet sind wir nun einmal. Ich will mich damit begnügen, künftig wie ein Vater über Ihr Glück zu wachen.“ Dann nahm er den Leuchter und zog sich würdevoll in ein anderes Schlafgemach zurück.

Und dabei ist es seitdem geblieben, nämlich soweit Monsieur in Betracht kommt. Madame freilich hatte die Einsamkeit bald satt und beeilte sich, sie mit Henri de Renneval angenehm zu teilen. Moineville sah vom ersten Augenblicke klar, sagte aber nichts. Helene sollte ja glücklich sein! Das Verhältnis dauert nun fast so lange wie die Ehe, etwa zehn Jahre. Renneval ist allmälig ein beleibter Vierziger geworden, dessen Scheitel ergraut, soweit er nicht gelichtet ist. Er ist Abgeordneter und leidet an heftigem politischem Ehrgeize. Er lechzt danach, Minister zu werden, aber er wird bei allen Kabinettsbildungen übergangen, weil sein Lebenswandel nicht ernst genug ist, weil er keinen eigenen Herd hat. Um vorwärts zu kommen, müßte er verheiratet sein. Das erkennt er klar. Er sieht, daß Helene der Mühlstein an seinem Hals ist. Aber wie sich von ihr befreien?

So liegen die Dinge bei Beginn des Stückes. Helene, die Renneval nach zehn Jahren noch immer leidenschaftlich liebt, fühlt, daß sie ihn verlieren wird, wenn sie fortfährt, in seiner politischen Laufbahn das Hindernis zu sein. Moineville, der unschuldig thut und vorgiebt, nur an

Rennevals Plänen und Aussichten Anteil zu nehmen, rät ihm, sich zu verheiraten. Helene greift diesen Gedanken auf. Ja, Renneval soll heiraten. Doch nur zum Schein. Nur für die Welt. Damit er keinen Anstoß gebe und einen Salon habe. Die Frau aber soll nur „Figurantin" sein, wie der arme Moineville alle die Zeit her „Figurant" war. Renneval geht gern auf diesen Vorschlag ein; aber woher eine Frau nehmen, die sich mit der Rolle einer Figurantin bescheiden würde? Eine Frau, wohlverstanden, die jung, hübsch, wohlerzogen, aus guter Familie ist, mit der man sich zeigen kann, ohne lächerlich zu sein. Diese Frau ist da, man braucht nur die Hand nach ihr auszustrecken. Es ist Françoise. Sie ist achtzehn Jahre alt, sieht in ihrer schlichten Haustracht unscheinbar aus, sie ist Moinevilles Nichte, also von bester Herkunft, sie ist sehr gebildet, eine Waise ohne Vermögen, ohne Aussicht, für sie ist es ein unverhofftes Glück, einen Mann wie Renneval zu bekommen, und eifersüchtig braucht Helene auf sie nicht zu sein, denn sie macht einen so kalten, unbedeutenden, schattenhaften Eindruck, daß ihr niemand zutraut, sie könne jemals eine gefährliche Nebenbuhlerin der schönen, leidenschaftlichen Frau v. Moineville werden.

Jetzt bleibt noch eine große Schwierigkeit zu überwinden: Françoise zu eröffnen, welche Rolle ihr zugeteilt werden soll. Helene selbst übernimmt es, den Vertrag mit dem jungen Mädchen offen durchzusprechen und zu schließen. An dem Tage, an dem diese Entscheidungen fallen, ist Helene ein Brief gestohlen worden, in welchem sie ihrem Liebhaber von ihrer Besorgnis gesprochen hatte, ihn nicht länger in ihren Rosenfesseln halten zu können. Sie hat die, wie sich bald herausstellt, begründete Überzeugung, daß Françoise sich den Brief angeeignet hat. Sie weiß also Bescheid und Helene kann ohne Umschweif reden.

Françoise geht auf alle Bedingungen ein. Sie ist bereit, Renneval zu heiraten, sie bescheidet sich damit, bloße „Figurantin“ zu bleiben. Sie kennt Helenes Rechte und wird sie achten. In Gegenwart Rennevals wird der Vertrag zwischen den beiden Frauen besiegelt und Françoise bittet ihren künftigen Scheingatten nur, ihr ein guter Freund zu sein, wie sie ihm eine gute Freundin, Mitarbeiterin und Beraterin sein wolle. Weshalb hat Françoise das demütigende, abscheuliche Ansinnen nicht zurückgewiesen? Weil sie in Renneval, ohne daß jemand es ahnt, leidenschaftlich verliebt ist, weil Helenes Vorschlag das einzige Mittel ist, seine Gattin zu werden, weil sie sich zutraut, die Schein-Ehe bald in eine Voll-Ehe zu verwandeln.

Drei Monate später, als der Vorhang zum zweitenmal in die Höhe geht, ist die Lage vollständig verändert. Françoise hat sich vor allem zu einer Schönheit entwickelt, die nun auch von Eleganz wirksam eingerahmt ist. Sie hat sich als Hausfrau ersten Ranges bewährt, deren Speisesaal und Salon die stärkste Anziehung auf die Parteigenossen ihres Gatten ausübt. Und sie hat Renneval einen entscheidenden Rat gegeben: bisher hat er das Ministerium stets unterstützt; von Françoise gedrängt, kündigt er plötzlich eine feindselige Interpellation an, worauf der Minister-Präsident sich beeilt, ihm das Portefeuille des Auswärtigen anzubieten. Renneval ist also am Ziele seiner Wünsche! Er ist seiner Frau dankbar. Er ist in sie verliebt. Er möchte gerne den leidigen Vertrag brechen. Auch aus empfindlicher Eigenliebe. Die verschlagene Françoise hat nämlich bei ihren Empfängen in heiklen Unterhaltungen mit jungen Frauen ihres Kreises Bemerkungen von so unwahrscheinlicher Naivetät gemacht, daß die Damen einander verblüfft ansahen und daß es sich bald herumsprach, das

könne nicht mit rechten Dingen zugehen, die kleine Madame de Renneval sei anscheinend sehr unvollständig verheiratet. Der boshafte alte Moineville trägt diese Gerüchte Renneval selbst zu und bemerkt lächelnd, sie würden erst verstummen, wenn Renneval zur Taufe seines ersten Sprößlings einlade. Renneval setzt nun seiner Frau hart zu. Sie aber bleibt unerbittlich. Sie will ihn mit niemand teilen. Ihr Zimmer bleibt verriegelt, so lange er Helene nicht den Abschied gegeben hat. Renneval verspricht dies hoch und heilig. Da kommt Helene selbst hereingeplatzt. Was hat sie gehört! Renneval will das Ministerium interpelliren? Auf diese Weise wird er nie Minister werden. „Die Interpellation habe ich angeraten", erwidert Françoise vergnügt, „und seit einer Viertelstunde ist mein Mann Minister." Eine schwere Niederlage. Helene fängt an, mit Françoise zu zanken, diese bleibt ihr die Antwort nicht schuldig. Helene fordert Renneval auf, den Abend mit ihr zu verbringen, Françoise erinnert ihn an sein Versprechen. Der schlotterige Hampelmann schwankt, stammelt, hat nicht den Mut, gegen Helene Farbe zu bekennen; Françoise wird von Verzweiflung und Ekel erfaßt, sie überläßt ihren Mann Helenen und läuft davon, indem sie die Thüren hinter sich zuschlägt.

Wohin läuft sie? Zum Oheim Moineville, wo wir sie im dritten Aufzug wiederfinden. Ein seltsam gewählter Zufluchtsort! Helene kommt kurz nach ihr gleichfalls heim. Die beiden Damen kratzen einander bei dieser Begegnung nicht die Augen aus. Das thut man in ihren Kreisen nicht. Aber aus den verweinten Augen Helenens, aus ihrer schleunigen Rückkehr, aus der verhaltenen Bitterkeit ihrer Worte schließt Françoise glückselig, daß sie gesiegt habe, daß die Nebenbuhlerin verabschiedet sei. So ist es auch und Renneval bestätigt es ihr, als er gleich darauf

ebenfalls erscheint, um sich seine Frau heimzuholen, die nicht mehr „Figurantin“ sein wird. Helenen bleibt nichts übrig, als sich in ihr Schicksal zu ergeben und mit Wut im Herzen einzuwilligen, als der vergnügt schmunzelnde Moineville ihr eine lange Reise nach Italien vorschlägt. Er ist der Triumphator des Stückes: er hat seine Nichte, an der sein Herz hängt, zum Glücke gesteuert und an seiner Frau Rache genommen.

Ich erhebe gegen eine Dichterzumutung grundsätzlich niemals den Einwand: „Das ist unmöglich.“ Das Leben hat mich gelehrt, daß alles möglich ist. Die Kritik wird nach den Gesetzen der Logik und Erfahrung geübt, die wirklichen Menschen aber handeln oft genug aller Logik zum Trotz und im Gegensatz zu Herkommen, gesundem Menschenverstand und eigenem Vorteil. Wenn man mir also dramatisches oder romanhaftes Jägerlatein aufmutzen will, so sage ich nur: „Das ist unwahrscheinlich“, und habe damit, glaube ich, eine weit härtere Verurteilung ausgesprochen als mit der Sentenz: „Das ist unmöglich.“

Die „Figurante“ ist unwahrscheinlich vom Anfang bis zum Ende, in den Nebendingen wie im wesentlichen. Ehelosigkeit und ein stadtbekanntes Verhältnis hat in Frankreich nie einen Abgeordneten gehindert, Minister zu werden. Also fehlt der Grund, die Schein-Ehe einzugehen, und das Stück geht schon beim Ausgangspunkt in Rauch auf. Renneval ist als solcher Einfaltspinsel und Schwachmatikus gezeichnet, daß niemand an seine große Stellung im Parlament glauben wird. Die Ankündigung einer Interpellation hat in Frankreich noch nie einem Abgeordneten ein Portefeuille verschafft. Diese Kinderei ist wirklich unzulässig.

Das sind die Äußerlichkeiten. Was in den Seelen vorgeht, ist ebenfalls höchst seltsam. Warum hat Moine-

ville sich die Abweisung seiner Frau gefallen lassen? Warum hat er sie nicht aus dem Hause gejagt? Um Ärgernis zu vermeiden? Zehnjährige offenkundige Hahnreischaft ist doch wohl das größere Ärgernis. Warum duldet er das Verhältnis Helenens und Rennevals? Aus milder, nachsichtiger Philosophie? Dazu stimmt es schlecht, daß er beide fortwährend mit boshaften Anspielungen beunruhigt und sich schließlich an ihnen raffiniert rächt. Daß Helene den Geliebten selbst verheiratet und daß Françoise sich herbeiläßt, die Figurantin zu spielen, wundert mich nicht. Von tollen Frauenzimmern wundert mich nichts. Aber sie sind jedenfalls höchst widerwärtige Gestalten und der Trottel Renneval, den sie lieben, ist ebenso abstoßend wie sie. Curel hat uns für seine Menschen keine Anteilnahme eingeflößt und mit seiner Geschichte nicht überzeugt.

Das ist aber der Eindruck, den auch seine übrigen Stücke hinterlassen. Sein erstes ist die „Kehrseite einer Heiligen“, dessen Titel schon eine verwegene Herausforderung aller Witzbolde ist. Fräulein Julie Renaudin hat vor achtzehn Jahren ihren Vetter Henri Taval geliebt. Er hat ihr versprochen, sie zu heiraten. Als er aber aus der Bretagne, wo die beiden lebten, nach Paris ging, um die Rechte zu studieren, lernte er eine reizende Pariserin kennen, heiratete sie und brachte sie mit nach Hause. Die verratene und vergessene Kusine Julie fuhr fort, den Verräter Henri zu lieben, aber seine Frau Jeanne haßte sie mit wütender Eifersucht. Sie versuchte eines Tages, sie zu ermorden. Jeanne war in gesegneten Umständen. Die beiden überschritten auf einer schmalen Planke eine Schlucht, Jeanne voran, Julie hinter ihr. Ein Stoß und Jeanne stürzte in die Tiefe. Die Leute glaubten, sie sei fehlge-

treten. Jeanne allein kannte die Wahrheit. Sie war schwerkrank. Man glaubte, sie würde sterben. Sie ließ Julie an ihr Bett rufen, das sie für ihr Sterbebett hielt, sagte ihr, sie wisse alles und verzeihe Julie um ihrer Liebe zu Henri willen. Jeanne starb nicht. Sie gebar vor der Zeit eine Tochter, Christine, fernerhin aber war ihr neue Mutterschaft versagt. Julie unterwarf sich freiwilliger Buße. Sie ging ins Kloster und blieb da achtzehn Jahre lang. Aber sie hatte nicht den Beruf. Nach achtzehn Jahren zieht es sie wieder in die Welt zurück. Den Vorwand bietet der Tod ihres Vaters. Die Mutter ist allein, sie, das einzige Kind, will ihre Einsamkeit beleben. Henri ist inzwischen gleichfalls gestorben. Christine ist ein schönes, großes Mädchen geworden und mit einem jungen Dozenten, Georges Pierard, verlobt, der in Paris seine Universitäts-Laufbahn verfolgt. Julie, von ihrer Mutter, ihrer Tante, der Kusine Jeanne und Christine wie eine Heilige, wie eine Ueberirdische aufgenommen, fühlt beim Anblick der alten Umgebung ihre früheren Leidenschaften wieder aufleben, die Liebe zum todten Henri, den Haß gegen die verwitwete Jeanne. Besonders als sie erfährt, daß Jeanne das Geheimnis von Julies Verbrechen nicht gehütet, daß sie es Henri verraten hat, als er anfing, sie kühl zu behandeln, und als sie merkte, das sei deshalb, weil er glaubte, sie hätte durch eine Unvorsichtigkeit seine Hoffnung zerstört, seinen Namen in einem Sohne weiterleben zu sehen. Henri hat also Julie nicht einmal das gerührte und ein wenig reumütige Andenken bewahrt, auf das sie wie auf einen letzten Trost gehofft hat! Julie beschließt, sich an Jeanne zu rächen. Sie vergiftet die Seele der religiös exaltierten Christine, die sie wie ein höheres Wesen verehrt. Sie zeigt ihr,

daß ihr Bräutigam Georges in Paris lockere Verhältnisse hat; daß er nicht rein in die Ehe treten wird; daß sie einen Verworfenen dieser Art nicht heiraten könne. Christine ist sofort entschlossen, mit Georges zu brechen. Aber Jeanne wacht. Sie enthüllt ihrer Tochter die teuflischen Beweggründe von Julie. Christine entzieht sich ihrem Einflusse und versöhnt sich wieder mit Georges. Julie aber, der das Verbrechen an der Tochter mißraten ist wie vor achtzehn Jahren das an der Mutter, kehrt gedemütigt und zermalmt endgiltig ins Kloster zurück.

Dieses „eigenartige" Stück ist nicht aus dem Leben, sondern aus Ibsen und Björnson gezogen, an denen Curel sich damals krank gelesen hatte. Julie, die Jeanne von der Planke in die Tiefe stößt, das ist eine Variation des Themas „Rosmersholm": Rebekka West, die Frau Rosmer dahin bringt, daß sie sich in den Mühlbach stürzt. Aber Julie ist auch Hedda Gabler, wo sie von sich selbst sagt: „Ich bin eine Geißel in der Welt. Ich schwebe zwischen Himmel und Erde — eine drohende Wolke. Eine Wolke, die den Frühling verwüstet, über den sie hinstreicht." Oder wo sie ein Singvögelchen, das ihre Tante ihr zeigt, brutal anfaßt, erwürgt und in den Kamin wirft. Wenn die kleine Christine doziert: „In meiner Idee müssen Gatte und Gattin einander gegenseitig helfen, besser zu werden. Das ist die wahre christliche Ehe! Ich werde nie jemand heiraten, wenn ich nicht gewiß bin, daß seine Zuneigung mir die Seele erhöht" — so hören wir die Heldinnen von Ibsen ihre Theorien von der „wahren Ehe" entwickeln, wie aus Juliens Forderung, daß der Mann in die Ehe keusch zu treten habe, Björnsons „Handschuh" herausklingt.

Das nächste Werk, „Les fossiles", das beste, das Curel bisher geschaffen, ist nicht mehr ein so naiver Ab-

klatsch der nordischen Dramaturgen. Hier ist er selbstständiger, aber nicht minder verdreht. Der Herzog de Chantemelle hat einen einzigen Sohn, Robert, den letzten seines Stammes. Robert ist in den Endstadien der Lungenschwindsucht. Er enthüllt seiner Mutter, daß Helene Vatrin, ihre ehemalige Gesellschafterin, seine Geliebte war, daß er einen Sohn von ihr hat; er bittet sie, sich nach seinem Tode des Kindes anzunehmen. Der alte Herzog wird in das Geheimnis eingeweiht. Helene Vatrin war auch seine Geliebte gewesen! Er hat sogar geglaubt, ihr Kind sei sein Sohn! Da er erfährt, daß es der Sohn von Robert ist, fordert er, daß dieser Helene heirate. Dann ist der Sohn rechtmäßig und der Name und Titel der Herzöge von Chantemelle lebt weiter. Robert, seine adelsstolze Schwester Claire, seine prinzipienstrenge Mutter beugen sich dem Befehle des Herzogs: die Ehre des Namens vor allem! Die Hochzeit findet statt. Eine eingeweihte Amme, die man wegen Vernachlässigung des kleinen Erben wegjagt, verrät in ihrer Wut Robert, daß seine Frau es auch mit seinem Vater gehalten hat. Robert überlebt diesen Schlag nicht. Aber vor seinem Tode verzeiht er dem Vater und bittet seine Mutter und Schwester, gegen seine Witwe und gegen seinen Sohn gütig zu sein — wegen des Namens der Herzöge von Chantemelle.

„L'Invité", „Der Gast", ist Frau v. Grécourt, eine Österreicherin, die ihrem Gatten vor achtzehn Jahren durchgegangen ist, weil sie ihn auf einem Seitensprung ertappt hat. Sie hat ihm den Grund ihrer Flucht nicht verraten. Sie hat ihn glauben lassen, sie sei von einem Anbeter entführt worden. Um Skandal zu vermeiden, hat Grécourt verbreitet, seine Frau sei geisteskrank und in einer Irrenanstalt untergebracht. Sie hat zwei Töchter, die vier

und zwei Jahre alt waren, als sie den Gatten verließ. Achtzehn Jahre lang hat Frau v. Grécourt in Wien gelebt, ohne etwas von den Ihrigen zu erfahren, ohne sich um ihre Töchter zu kümmern. Jetzt sind diese erwachsen. Ihr Vater hat eine Freundin, die Witwe seines Freundes Herrn v. Raon, als seine Geliebte ins Haus genommen. Der Vater mit einer Maitresse hausend — die Mutter in der Irrenanstalt — natürlich finden die Töchter zwar Hofmacher, aber keine Freier, worüber ihr Vater sehr unglücklich ist. In seiner Not läßt er seine Frau bitten, zu ihm zurückzukommen; er sei bereit, ihr zu verzeihen. Frau v. Grécourt verläßt um ihrer Töchter willen Wien und reist nach Paris. Sie kommt früher an, als sie erwartet wurde. Sie findet Frau v. Raon als Hausfrau bei ihrem Gatten, sie selbst ist ein fremder, allseitig kühl und verlegen aufgenommener Gast. Eine Anknüpfung der Gegenwart an die Vergangenheit ist nicht mehr möglich. Sie klärt ihren Mann über die Vorgeschichte ihrer Flucht auf und will wieder nach Wien zurückkehren. Aber die Töchter finden den Weg zum Herzen der Mutter und sie nimmt sie mit. Ihr Mann mag zusehen, wie er sein Leben mit Frau v. Raon weiter gestaltet.

„Der Löwenschmaus“ („Le repas du lion“), läßt in einer unzulässig romantischen Fabel zwei Anschauungen gegen einander plaidieren, die der Nächstenliebe, die dem Tolstoismus, der englischen Toynbeehall-Bewegung, den Wohlfahrtseinrichtungen der Heilsarmee, dem christlich-sozialen Parteiprogramm zu Grunde liegt und im Namen der Brüderlichkeit die Begünstigten in den Dienst der Enterbten stellen will, und die selbstsüchtig individualistische Anschauung, die eine Hauptperson des Stückes in dieses Gleichnis faßt: wie der Löwe seine Beute anspringt, sich

an ihrem Blute letzt, an ihren saftigsten Stücken sich sättigt und nachdem er sich befriedigt hat, die Reste verachtend den Schakalen überläßt, die auf diese Weise gleichfalls zu einem Mahle kommen, so arbeitet der kapitalistische Unternehmer für sich, seinen eigenen Vorteil, seine eigene Bereicherung, wobei aber auch für die Proletarier, seine Tagelöhner, etwas abfällt, mindestens die von ihm verschmähten Überbleibsel.

Das Problem ist nicht unrichtig gefaßt. So stellt es sich in der That manchmal dar. Es giebt im wirklichen Leben Vertreter dieser beiden Anschauungen; sogar solche, die über sich selbst und ihre Antriebe genug nachgedacht haben, um sich über die Philosophie ihres Handelns Rechenschaft zu geben, und die im Stande wären, einen wohlgeordneten Vortrag in drei Absätzen über die Beweggründe ihrer Lebensführung zu halten. Der Fehler François de Curels ist, daß er den Gegensatz zwischen der Philosophie der Solidarität und Nächstenliebe und der Philosophie des freien Wettbewerbes, des rücksichtslosen Mißbrauches der Überlegenheit, der Selbstsucht nicht in einem platonischen Dialog entwickelt. Er will diesen Gegensatz einleuchtend aus dem Sein und Thun lebender Menschen hervorgehen und vom Zuschauer feststellen lassen. Das ist ein edler künstlerischer Ehrgeiz. Aber das Können bleibt ganz klein neben dem großen Wollen. Das Stück macht keinen Augenblick lang den Eindruck der Wirklichkeit. Eine Fabel ist gut, wenn sie die Moral beweist; sie ist schlecht, wenn sie von ihrer Moral bedingt wird. Curels „Löwenschmaus“ ist eine schlechte Fabel. Ihre Moral stand in Curels Geiste zuerst fest und dann suchte er für sie eine konkrete Einkleidung, fand sie aber nicht.

Diese Analyse seiner ersten Dramen läßt erkennen, daß

Curel nur ausgefallene, vom Monde heruntergeholte Stoffe behagen. Er ist wahrscheinlich stolz auf die Wahl seiner Vorwürfe. Er hält es wahrscheinlich für besonders vornehm, nur „seltene Fälle“ zu behandeln. Aber seine Vorliebe ist eine Verirrung. Sie wird ihn immer verhindern, sich des Gemütes und Geistes natürlicher, gesund empfindender Menschen zu bemächtigen. Es ist erklärlich, daß er trotz seiner regelmäßigen Mißerfolge geachtet wird. Sein Talent ist nicht zweifelhaft. Wie er seine Bühnen-Situationen herbeiführt, das streift an die aschgraue Pechhütte. Hat er aber erst die Situation, so behandelt er sie mit imponierender Kraft und Anschaulichkeit. Was hilft ihm das aber? Man bewundert seine Geschicklichkeit und bleibt eiskalt dabei. Er ist ein Dichter nach mathematischer Methode. Wenn er ein Drama baut, so stellt er eine Gleichung mit n Unbekannten auf. Es giebt eine nicht-euklidische Geometrie, eine Geometrie des Raumes von mehr oder weniger als drei Dimensionen. So ist Curel ein nicht-euklidischer Dramatiker. Er erinnert mich einigermaßen an Jules Vernes erste Manier. Der Ausgangspunkt ist eine offensichtliche Absurdität. Stößt man sich aber nicht daran, so entwickelt sich das weitere genau nach den Gesetzen der Physik, Mechanik, Chemie und anderen klassierten Wissenschaften. Curel greift nie „hinein ins volle Menschenleben“, er greift immer daneben, und was er packt, das ist etwas Wunderliches, Teratologisches, das ist ein Museumsstück, das nach dem Weingeist-Pokal und der lateinischen Etikette schreit.

Ich hätte einen Stoff für Curel, der ihm außerordentlich „liegen“ dürfte. Josepha und Angela sind zusammengewachsene Zwillinge. Bis zum Gürtel sind die beiden Schwestern geistig selbständige Persönlichkeiten, an Charakter,

an Neigungen, an Begabung durchaus verschieden; vom Gürtel abwärts sind sie ein einziges Individuum. Nun verliebt sich Josepha in einen jungen Mann, den Angela verabscheut, und Angela liebt einen Mann, der Josepha abstößt. Josepha will sich dem Geliebten geben, Angela widersetzt sich aufs heftigste, denn das würde sie als einen entsetzlichen Verrat an dem ihrigen empfinden. Mit diesem Stoffe sollte François de Curel sich messen. Die Darstellung der Seelenzustände der beiden Mädchen, deren keine lieben kann, ohne an dem Geliebten Treulosigkeit schwärzester Art zu begehen, die Entwickelung der Situationen, die sich aus diesen Voraussetzungen logisch ergeben, würde ihm die volle Entfaltung seiner Begabung gestatten. Ich glaube, „Josepha und Angela" müßte das Meisterwerk de Curels werden.

„Der neue Götze"

Als „Museumstücke" habe ich Curels frühere Werke bezeichnet; ein Museumstück im Sinne meiner Definition ist auch sein letztes Drama, das einzige, das einen starken Erfolg hatte. Es heißt „La nouvelle Idole", „Der neue Götze", und erneut von einem besonderen Ausgangspunkte den brennenden Streit zwischen Glauben und Wissenschaft. Die Frage, die Curel behandelt, ist wie wenige andere wert, ernste Geister zu beschäftigen. Aber der von ihm zum Vorwand genommene Einzelfall, an den er seine Erörterungen knüpft, ist nicht geeignet, die philosophischen Anschauungen des Verfassers dichterisch zu verkörpern und rechtfertigt namentlich in keiner Weise die allgemeinen Folgerungen, die er aus ihm ableitet. Die Grundfrage ist die der Grenzen und Rechte der Wissenschaft; sie ist in

der konkreten Gestalt, die Curel ihr gegeben hat, weder richtig gestellt noch vernünftig beantwortet. Die Zergliederung des Stückes soll dies beweisen.

Beim ersten Aufgehen des Vorhanges teilt Jeanne, die Gattin des Abgeordneten Lejeune, ihrer Schwester Louise mit, daß sich über dem Kopfe ihres Mannes, des Professors Donnat, ein schweres Ungewitter zusammenzieht. Es ist bekannt geworden, daß der Professor einen Versuch gewagt hat, den die öffentliche Meinung und die Behörden als Verbrechen betrachten müssen. Er scheint — so weit es aus den unklaren Redensarten der Personen Curels zu verstehen ist — die Serumbehandlung des Krebses zu suchen oder gefunden zu haben und hat sich nicht gescheut, um sein Heilserum zu gewinnen, die fürchterliche Krankheit einem jungen Mädchen einzuimpfen, das er gegen Schwindsucht behandelte. Im Vorübergehen öffnet Curel einen kleinen Ausblick auf französische Regierungsbräuche. „Albert,“ erzählt Jeanne ihrer Schwester, „ist von einer strafrechtlichen Untersuchung bedroht. Man klagt ihn an, er habe sich seiner Kranken zu Versuchen bedient. Der Polizeipräfekt hat uns eben verlassen. Es bestehen gegen deinen Mann so bestimmte Belastungsmomente, daß man nicht umhin kann, in eurer Wohnung Haussuchung zu halten. Heute abend gegen 4 Uhr. Nicht früher. Bis dahin werden wir alles bedenkliche in Sicherheit bringen: Krankengeschichten, Aufzeichnungen über die Ergebnisse der Versuche u. s. w.“

Die Umstände, unter denen Albert Donnat seinen grausamen Versuch gemacht hat, sind besonders empörend. Die Kranke, der er den Krebs eingeimpft hat, ist eine arme siebzehnjährige Waise, ein engelhaft sanftmütiges, liebendes Wesen, das an dem Professor mit rührender

Dankbarkeit hängt und ihn wie einen überirdischen Wohlthäter, wie eine Vorsehung der Mühseligen und Bresthaften verehrt. Er hat zu seinem Versuche ihre Zustimmung weder verlangt noch erhalten. Er hat einen Augenblick benutzt, wo er seine Kranke bewußtlos glaubte, um ihr die Krebsjauche unter die Haut zu spritzen.

Donnat hat keinerlei Gewissensbisse. Er ist nur empört über die Zeitungsangriffe auf ihn. Er schreibt sie dem Unverstand, dem Neid, der Bosheit zu. Der innere Richter spricht ihn vollständig frei. Er hat in der Fülle seines Rechtes gehandelt. Er will die Menschheit von einem fürchterlichen Übel erlösen. Er wird, wenn seine Entdeckung gelingt, jetzt und künftig Millionen Menschenleben retten. Und da sollte er zögern, ein einzelnes Leben zu opfern, das ohnehin verloren ist? Denn seine Brustkranke ist verloren. Er hat die Krebsimpfung erst vorgenommen, als er ganz sicher war, daß die Kranke unabwendbar dem Tode verfallen war und nur noch Tage zu leben hatte.

Ganz sicher, wie ein erfahrener Kliniker es sein kann. Da kommt sie ja, die kleine Antoinette Milat, das interessante Opfer. Sie kommt, um ihrem Arzte für die sorgfältige, gütige Behandlung zu danken. Er untersucht sie, er runzelt die Stirne, er wird aufgeregt, er fragt rauh, wie sie sich fühle. „Vortrefflich." Sie sehe ja ganz gut aus. „Ja, Gott sei Dank. Alle Leute sagen es." Was sie denn gethan habe? „Ich habe Ihre Vorschriften genau befolgt, allerdings auch etwas Lourdes-Wasser getrunken." Da müßte man ja an Wunder glauben! Das sei ja gar nicht möglich! „Das sagen die Ärzte, die mich auf dem Lande beobachtet haben, auch. Sie glaubten ihren Augen und Ohren nicht. Sie sind ja aber auch ein Wunderthäter, Herr Professor." Kein Zweifel: die Brustkranke,

die der unfehlbare Kliniker für unrettbar verloren erklärt hatte, die nach seinem eine Höherberufung nicht zulassenden Urteilsspruche nur noch Wochen, vielleicht nur Tage leben durfte, ist geheilt, vollständig geheilt. Aber während die Lunge, die der Professor für zerstört gehalten hatte, gesundet ist, hat sich an der Einstichstelle auf der Brust eine kleine Rötung und Schwellung entwickelt, ein unscheinbares Knötchen, ein nichts für Antoinette, ein flammendes Mal für Albert Donnat — die Impfung ist gelungen, der Krebs hat sich eingenistet und wird sich nun unabänderlich bis zum entsetzlichen Endstadium entwickeln.

Donnat muß sich bekennen, daß er ein Mörder ist. Er kann es auch vor seiner Frau nicht verheimlichen, die ihm die härtesten Vorwürfe macht. Gegen diese Vorwürfe glaubt er sich noch verteidigen zu können. „Sie war eine Sterbende. Ich hatte alles angewendet, um sie zu retten. In dem Zustande, in dem sie war, hätte ich eine Königstochter nicht länger behandelt. Ich schwöre dir: wenn ein Arzt gekommen wäre und uns Besserung in Aussicht gestellt hätte, wir würden ihn als einen Idioten abgeführt haben. Ich stellte meinen Versuch an einer Leiche an . . . .“

Das ist das Bekenntnis seiner Unwissenheit, oder, um es schonender auszudrücken: der Fehlbarkeit seiner Wissenschaft. Er findet noch einen zweiten Entschuldigungsgrund, der diesem ersten genau entgegengesetzt ist und ihn aufhebt. „Wenn es einem General gestattet ist, ganze Regimenter dem Vaterlande zu Ehren niedermetzeln zu lassen, so ist es ein Vorurteil, einem großen Gelehrten das Recht zu bestreiten, einige Menschenleben für eine erhabene Entdeckung, wie die Schutzimpfung gegen Tollwut oder Rachenbräune, zu opfern. Warum nicht zugeben, daß man auch auf

anderen Schlachtfeldern fallen kann als auf jenen, wo man für die Laune eines Fürsten oder die Vergrößerung eines Landes stirbt?"

Zuerst will er also Antoinette nur geopfert haben, weil er sie schon für einen Leichnam hielt. Das heißt doch wohl: hätte er geglaubt, daß sie leben werde, so hätte er seinen mörderischen Versuch niemals angestellt. Dann aber nimmt er das Recht für sich in Anspruch, Lebende, sehr Lebende seinem „neuen Götzen", der Wissenschaft, zu schlachten. Doch dieser Mangel an Folgerichtigkeit ist nicht gerade ein psychologischer Fehler. Was bedeutet einem armen Menschenherzen, das sich unter einem jähen Schmerz zusammenkrampft, ein Widerspruch! Es sucht Erleichterung, nicht Logik.

Der Sophistik seiner Angst setzt seine Gattin das eine richtige Wort entgegen: „Du hattest nur das Recht, der Wissenschaft ein einziges Leben darzubringen, das deinige."

Das Wort fällt in seine aufgewühlte Seele und keimt und wurzelt. Nach einer Nacht der Selbstqual, in der er sich zuerst eine Kugel durch den Kopf schießen will, gelangt er beim Morgengrauen zu einem heldischen Entschlusse. Er impft sich selbst den Krebs ein. Er weiß, daß dies den grauenhaften Tod mit kurzer Frist bedeutet. Es ist die erhabene Sühne seines Verbrechens.

Am anderen Morgen kommt Antoinette zu ihm. Sie wollte Nonne werden und ist seit einiger Zeit Novize. Die Oberin hat sie nun umständlich und in seltsamen Wendungen über die Impfungsgeschichte, die sie aus dem Zeitungsgetöse kannte, befragt. Dem armen Mädchen ist plötzlich ein Licht aufgegangen. Sie hat alles erraten. Sie versteht jetzt, weshalb Albert Donnat entsetzt war, als

er ihre Heilung festgestellt hatte. Sie weiß, daß er, ihr Retter, sie einem anderen, fürchterlicheren Tode geweiht hat. Aber sie hat nur eine Angst: daß ihm etwas geschehen könne! „Ich wäre trostlos, wenn Ihnen die geringste Unannehmlichkeit daraus erwüchse. Die Nonnen haben mich immer gut behandelt, aber seit meiner Geburt sind Sie die erste Person, die daran gedacht hat, mir auch einmal eine Freude zu bereiten. Im Krankenhause blieben Sie zehn Minuten an meinem Bett, um mit mir zu plaudern. Und die Apfelsinen und Zuckerplätzchen, die Sie mir gebracht haben! Ich bin keine Näscherin. Aber daß Sie daran dachten. . . ." Der Professor, von diesem Gezwitscher eines armen Vögelchens gefoltert, verbittet sich rauh jeden Dank. Da sagt sie ihm, er habe sich geirrt, als er sie damals für bewußtlos gehalten, sie sei bei voller Besinnung gewesen, als er ihr die kleine Nadel in die Brust gestochen, sie wisse, was die kleine rote Schwellung bedeute. . . . „Nicht wahr, Leute, die thun, was ich gethan habe, nennt man Mörder?" — „Ich weiß, daß Sie Kummer haben. Sie sollen nicht . . . Wenn Sie es mir vorgeschlagen hätten, so hätte ich ja sofort eingewilligt. Glauben Sie denn, ich bin zu dumm, um zu begreifen, daß meine Krankheit dazu führen kann, eine Menge Leute zu heilen? Ich wollte barmherzige Schwester werden, mein Leben den Kranken widmen. Nun, ich gebe mein Leben auf einmal her, statt es kleinweis wegzuschenken . . . Sie scheinen sich zu wundern, daß ich zu sterben bereit bin? Ich bin es, weil Jesus Christus für die Menschheit ans Kreuz geschlagen wurde und weil ich es als eine Ehre betrachte, ein wenig gleich ihm behandelt zu werden." — „Ach! Das thut mir wohl. Vor dir brauche ich meinen Götzen nicht zu verleugnen. Du läßt ihn mich nicht

als lächerlich und pedantisch erkennen. Antoinette, heute früh habe ich mir die Krankheit eingeimpft, an der du sterben wirst. Von nun an werde ich doppelt, dreifach leben. Bis zu meiner letzten Zuckung werde ich unser beider Todeskampf beobachten. Deine Augen leuchten — ach, du bist von meiner Rasse. . . . Daß es ein kleines Mädchen sein muß, das mich am besten versteht! Woher kommt nur dieses etwas, das die Geringsten über die Gelehrtesten erhebt?“ — „Vom lieben Gott, Herr Professor.“ — „Ich glaube nicht an Gott, aber ich sterbe, als glaubte ich an ihn. Daher kommt mir der Friede. Meine Stärke ist es, daß ich von dieser kleinen Heiligen verstanden werde, die an meiner Seite fällt. Ich fühle, daß zwischen ihr und mir eine geheimnisvolle Verwandtschaft besteht. Ihre Zuversicht macht auch die meinige aus. Mein Heil ist es, daß eine arme Unwissende mich an der Hand nimmt und mich ich weiß nicht zu welcher Herrlichkeit führt. Du siehst, ich habe mich darein ergeben, wie die Gelehrten zu denken und wie der erstbeste rechtschaffene Kerl zu handeln. Das ist widerspruchsvoll, aber wird denn jemals der Tag kommen, wo man, bloß dem Denken folgend, zu allen sittlichen Hoheiten wird gelangen können? . . . Ja. Wenn es heißt, nicht wie ein Hund eingehen, sondern vornehm zu enden, so müssen die Philosophen immer noch bei den Geringen, die Gott verehren, in die Lehre gehen. . . .“

So geht dieser Gelehrte, dieser Forscher, mit heiterer Seele und in Demut dem Tode entgegen, gläubig ohne Glauben, sich für einen Mann der Naturwissenschaft haltend und schwärmend wie ein Mystiker, überzeugt, daß mit dem Tode des Individuums alles zu Ende ist, doch sehnsüchtig auch der undenkbaren Unsterblichkeit der Seele, Gott

leugnend, doch die Wissenschaft an Gottes Stelle setzend und seinen brünstigen Glauben zuerst mit einem Dschaggernat-Opfer, dann aber giltiger mit seiner Blutzeugenschaft besiegelnd.

Das ist die Haupthandlung. Das ist das eigentliche Trauerspiel. Leider läuft daneben ein anderes Stück her, ein ebenso schwächliches wie unnötiges. Selbst in einem Werke, das die höchsten Fragen aufwirft und sogar mit edler Dreistigkeit zu lösen vorgiebt, darf ein wenig Ehebruch oder wenigstens ein Anlauf dazu nicht fehlen. Louise hat sich von ihrem Gatten vernachlässigt gefühlt. Zuerst war sie auf ihre siegreiche Nebenbuhlerin, die Wissenschaft, eifersüchtig gewesen, dann hatte sie sich trotzig von dem hochmütigen Gelehrten abgewendet und war ihm im Herzen eine Fremde geworden. Ein Psycho-Physiologe, Maurice Cormier, arbeitet seit einiger Zeit mit Professor Donnat zusammen. Er macht gleichzeitig der Frau Professor den Hof. Das unterhält sie. Sie bekennt ihrer Schwester: „Ich verspreche mir eine feine Seligkeit, wenn ich ihn meine Gefühlsregungen analysieren hören werde.“ Nun erfährt sie das Verbrechen ihres Gatten. Der erste Gedanke der liebenswürdigen Person ist, ihn zu verlassen. Sie liest ihm zuerst gehörig die Leviten. „Deine großen Worte Wissenschaft und Menschlichkeit sind nur dazu da, um deinen elenden Ehrgeiz mit einer prächtigen Etikette zu schmücken. Du hast dieses Mädchen deinem Ruhme zuliebe getötet, damit in dreißig Jahren tausend Menschenfreunde Geld zusammenschießen, um dir ein Denkmal zu stiften.“ Dann schickt sie sich an, ihm zur Ehescheidung auch einen ausreichenden Grund zu geben. Sie geht zu Cormier und bietet sich ihm ungefähr an. Der große Psychologe, ein Dummkopf, der seinesgleichen nicht hat, weiß aus der Ge-

legenheit nichts besseres zu machen, als daß er der Dame ein höchst pedantisches Kolleg über die Psychologie der Liebe, deren Entstehung, Entwickelung und Befriedigung liest. Ernüchtert und angeekelt ruft die edle Seele: „Wie ritterlich Sie sind! Die Liebe als Sinnestäuschung einer Kranken zu betrachten und dennoch geliebt werden zu wollen! Eine Verrückte zu mißbrauchen! Nein, wissen Sie, das Verbrechen meines Mannes ist vielleicht größer, aber wenigstens ist mein Mann kein —"

Der alberne Auftritt dient in der Ökonomie des Stückes als Springfeder, die etwas äußerliche Bewegung, einen Anschein von Handlung hervorruft. Während nämlich Frau Donnat bei Cormier ist und von ihm statt der erwarteten Süßigkeiten einen Vortrag empfängt, kommt ihr Gatte zu dem Freund und Mitarbeiter. Louise versteckt sich — selbst Curel kann Scribe nicht entbehren! — hinter einen Vorhang, wo sie alles hören kann, und erfährt, daß der Professor sich töten wollte, jedoch vorgezogen hat, den Krebsversuch an sich auszuführen. Diese erhabene Selbstopferung erfüllt sie mit Liebe und Bewunderung für den Mann, den zu betrügen sie zu Cormier gekommen war, und sie eilt heim, um ihm, als auch er zurückkommt, zu sagen: „Albert, du hast mir die Freiheit wiedergeben wollen. Ich weise sie zurück. Ich will dein Weib sein. . . . Ich war bei Maurice (Cormier). Ich habe alles gehört. Ich liebe dich. Ich bin dir wiedergewonnen." Sehr rührend. Aber die Versöhnung ist für das eigentliche Seelendrama überflüssig und darum war die voraufgegangene Entzweiung mit dem Seitensprung in die Junggesellenwohnung es gleichfalls.

Der Auftritt zwischen dem Kliniker und dem Psycho-Physiologen hat indes noch einen andern Zweck als den der Belebung der düsteren und strengen Gedanken-Tragödie

mit einem gewöhnlichen Ehebruchs-Abenteuer. Donnat empfindet das Bedürfnis, über seinen Fall vor einem sympathischen Zuhörer laut zu denken, gegen sein eigenes Gewissen zu plaidieren, wohl auch zu beichten. Curel ist zu sehr Katholik in der Seele, um das Beichtbedürfnis in qualvollen Lagen nicht für gebieterisch zu halten. „Der Denker schreitet auf Pfaden, die mit Leichen besät sind. Er fügt ihnen häufig die seine hinzu. Wer eine wahrhaft neue Zeile schreibt, der muß sich darauf gefaßt machen, daß in Zukunft ihretwegen Menschen ihr Leben einbüßen. Soll man deshalb eine Wahrheit nicht verkünden, wenn man sie entdeckt hat? . . . Ich gebe nicht zu, daß man ein großer Gelehrter sein könne, ohne von Zeit zu Zeit angstvoll zum Himmel aufzublicken, um dort Gott zu suchen. . . . Mein Geist, der alles, was er berührt, unsterblich macht, soll allein dem Nichts anheimgegeben sein! Dem Nichts! Können Sie daran denken, ohne zu schaudern? O, sagen Sie nicht: Ja. Man glaubt das aus der Ferne. . . . Das ungeheure Bedürfnis, fortzuleben, setzt notwendig das Fortleben voraus (!).“ Maurice Cormier antwortet grausam: „Vier Jahre lang haben wir zusammen gearbeitet und Sie haben kein einziges Mal den Namen Gottes ausgesprochen. Heute sprechen Sie fortwährend von Gott. Wissen Sie, was das beweist? Daß Sie trotz Ihrer Charakterstärke von dem unglücklichen Ereignisse stark mitgenommen sind. Sie erleiden eine religiöse Krise, deren Anfälle uns wohlbekannt sind. Unter der Wirkung des Entsetzens, der Krankheit, des Kummers sieht man die tapfersten Geister abergläubig werden. . . .“

Cormier ahnt nicht, daß Donnat ein Sterbender ist, der sich in der Todesangst der hinfälligen Kreatur an eine Jenseitshoffnung klammert. Der Zuschauer ahnt es auch nicht,

denn Donnat hat noch nicht verraten, daß er sich den Krebs eingeimpft hat. So scheint er ein jämmerlicher Waschlappen, während er ein rührendes Gemisch von Heldenstärke und Menschenschwäche ist. Durch ungeschickte Führung des Auftritts hat Curel sich da um eine starke dichterische Wirkung gebracht.

Mit dem Stücke bin ich fertig. Es enthält eine rührende Gestalt, die der kleinen Antoinette, und einen schönen Auftritt, die Aussprache zwischen Donnat und Antoinette und deren schlichte, hohe Selbstopferung. Alle übrigen Personen, Donnat, Louise, Cormier, sind blutlose Abstraktionen, die Fabel, in der sie sich umherschieben, ist eine kahle, algebraische Formel, in die Curel einen Gedanken gefaßt hat, eine Wahrheit, ein Gesetz oder was er dafür hält.

Mit diesem Gedanken, losgelöst von seiner wenig glücklichen dichterischen Einkleidung, wollen wir uns etwas eingehender beschäftigen.

An dem Gegenstande, den Curel behandeln zu können glaubte, ist zunächst das Thatsächliche vom Grundsätzlichen zu unterscheiden.

Die Fabel des „Neuen Götzen" ist so, wie Curel sie entwickelt, vollkommen unmöglich. Die Überimpfung des Krebses könnte nur aus zwei Gründen geschehen: um die Übertragbarkeit der Krankheit festzustellen oder um ein Heilserum zu gewinnen. Den zweiten Grund haben wir sofort auszuscheiden, denn das gewünschte Serum liefert jeder Krebskranke, und von Kranken dieser Art hat man ja eine beliebige Anzahl unter der Hand; es wäre also das denkbar widersinnigste Beginnen, zu diesem Zwecke erst einen Gesunden eigens krebskrank zu machen. Aber auch der erste Grund ist völlig unglaubhaft. Damit ein großer

Kliniker wie Professor Donnat einen Lungenschwindsüchtigen im Tone der Unfehlbarkeit vollständig aufgebe („sie war sterbend. . . . Ich stellte meinen Versuch an einem Leichnam an. . . .“ Antoinette: „Niemand glaubte, daß ich davonkommen könne. Herr Donnat ebensowenig wie die andern. Einmal als er mich für bewußtlos hielt, sagte er dem Hilfsarzt, daß ich noch zwei oder drei Tage zu leben habe. . . .“), muß der Kranke sich im letzten Stadium der Krankheit befinden, und dann weiß der Arzt, daß der Tod jeden Augenblick eintreten kann, daß man mit einiger Bestimmtheit auch nicht auf eine Stunde des Weiterlebens rechnen darf. Und an einem derartigen Kranken soll dieser seiner Sache so gewisse Kliniker einen Versuch anstellen, der mindestens sechs Monate erfordert, wenn er etwas beweisen soll? Einer solchen Thorheit ist kein ernster Forscher, überhaupt kein vernünftiger Mensch fähig.

Curel weiß auch wirklich selbst nicht, was er seinen Professor Donnat eigentlich wollen läßt. Er impft den Krebs, der sich erst nach Wochen, nach Monaten entwickeln kann, auf eine Kranke über, die „nur noch zwei oder drei Tage zu leben hat“, die „ein Leichnam“ ist, und er schwatzt fortwährend davon, daß er durch seinen Versuch „dazu gelangen wird, Familienmütter, kräftige, gesunde Wesen, zu erhalten“, ein „grauenhaftes, unheilbares Übel zu heilen“, denkt also anscheinend an ein Heilserum und will sich dieses bei einer Sterbenden holen, die nicht krebskrank ist, von der er gar nicht weiß, ob er sie künstlich krebskrank machen kann, während es doch so einfach wäre, dem erstbesten Krebskranken seiner Abteilung zur Ader zu lassen, was dem Kranken nichts schadet, den Kliniker keinerlei Unannehmlichkeiten aussetzt und ihm sofort den Stoff liefert, dessen er zu bedürfen glaubt. Die Ver-

worrenheit dieser ganzen Geschichte zeigt nur, wie mangelhaft vorbereitet Curel an die Aufgabe gegangen ist, die er sich gestellt hat, wie wenig er von den Fragen versteht, um die er schönrednerischen Schaum schlägt. Es ist immer die alte Geschichte. Der Dichter braucht selbstverständlich von der Heilkunde nichts zu verstehen. Aber dann darf er sich anständigerweise auch nicht den Anschein geben, einen medizinischen Stoff kundig und wahr darzustellen. Wenn er mit kindischer Leichtfertigkeit widersinnige, unmögliche Voraussetzungen wählt, so nimmt er von vornherein auch seinen dichterischen Folgerungen die Bedeutung, die sie vielleicht gewännen, wenn man an ihre Wirklichkeit glauben könnte.

Curel hat etwas läuten hören, weiß aber nicht, in welchem Dorfe. Die Geschichte der Heilkunde verzeichnet aus den letzten Jahren eine Anzahl Fälle, die entfernt an die Fabel des „Neuen Götzen" erinnern, wenn sie auch ganz anders liegen.

Am 23. Juni 1891 machte Professor Cornil der Pariser Académie de Médecine eine Mitteilung, die ihm von einem „ausländischen Arzt" zugegangen war. Dieser Arzt, dessen Namen Cornil nicht nennen wollte, hatte in zwei Fällen Frauen, denen er eine krebskranke Brustdrüse operativ entfernte, während der Narkose ein Stückchen der bösartigen Neubildung unter die Haut der andern, gesunden Brust gepfropft. In beiden Fällen entwickelte sich das eingepfropfte Gewebsteilchen zu einer neuen Krebsgeschwulst. Die eine Frau wurde auch an dem neuen Krebs operiert und angeblich geheilt, so daß sie durch den ruchlosen Versuch keinen dauernden Schaden erlitten hätte, die andere Frau entzog sich der Beobachtung und nichts verscheucht die Befürchtung, daß sie in der Folge an der künstlich

herbeigeführten Erkrankung der zweiten Brust elend zu Grunde gegangen ist. Professor Cornils Mitteilung rief in der Académie de Médecine einen Schrei der Entrüstung hervor. Nicht eine Stimme erhob sich, um einen Versuch zu verteidigen, der nur verbrecherisch und nicht im geringsten wissenschaftlich war. Denn es beweist nichts, daß in den beiden Fällen des nicht genannten ruchlosen Arztes die aufgepfropften Teilchen eine neue Krebsgeschwulst gaben. Es handelte sich um Frauen, die bereits krebskrank waren, und die Frage blieb unbeantwortet, ob der Krebs auch auf einen gesunden Menschen künstlich übertragen werden könne, oder ob er sich nur bei hierzu besonders hinneigenden Personen entwickle.

Ein französischer Arzt, ein Professor der Chirurgie an der medizinischen Fakultät in Reims, dessen Name gleichfalls verschwiegen bleibe, unterstand sich, die Frage zu lösen. Seine That war allerdings nicht ganz so niederträchtig wie die des Gewährsmannes Cornils, auch nicht so albern und zugleich schändlich wie die von Curels Donnat. Er übertrug den Krebs auf Paralytiker im Endzustande des tiefsten Irrsinns, das heißt auf Kranke, deren Unheilbarkeit ungleich zweifelloser ist als die der Lungenschwindsüchtigen und die dennoch lange genug leben, um die Entwickelung der Geschwulst zu ermöglichen. Seine Versuche hatten bejahende Ergebnisse und es ist nunmehr festgestellt, daß gewisse bösartige Geschwülste unter Umständen von einem Menschen auf den anderen künstlich übertragen werden können. Trotz mildernder Umstände wurde auch die Handlung des Reimser Professors sehr hart beurteilt. Seine eigenen Schüler verhängten den Verruf über ihn und dem Strafrichter entging er nur durch Einflüsse, wie auch Curel sie im „Neuen Götzen“ ins Werk setzt.

Ein verwandter Fall erregte in Deutschland großes Aufsehen und fand einen Widerhall auf der Rednerbühne des preußischen Abgeordnetenhauses. Hier handelte es sich allerdings nicht um die bloße Befriedigung wissenschaftlicher Neugierde, um eine winzige Erweiterung theoretischer Erkenntnis, sondern um einen, wenn auch unvorsichtigen, verwegenen Versuch, die sichere Heilung einer bösen Krankheit zu finden. Professor Neisser in Breslau, von der Annahme ausgehend, daß das Blutserum Syphilitischer andere Erkrankte heilen und Gesunde gegen Ansteckung fest machen könne, spritzte im Jahre 1892 acht zu jener Zeit gesunden Mädchen derartiges Serum ein, und zwar dreien in eine Ader, den fünf übrigen einfach unter die Haut. Von diesen fünf erkrankte später eine an der Seuche in ihrer schlimmsten Form, an Hirnsyphilis, die drei, denen das Serum unmittelbar in eine Vene eingespritzt wurde, bekamen alle die Krankheit. Die Einzelheiten der Versuche hat Professor Neisser im 44. Band des „Archivs für Dermatologie und Syphilis“ mitgeteilt.

Wie aus diesen Thatsachen erhellt, ist es also richtig, daß Ärzte in den letzten Jahren an Menschen ihre Gesundheit schwer gefährdende Versuche angestellt haben, teils um einen strittigen Punkt der Lehre zu entscheiden, teils um eine neue Heilmethode zu erproben. Allein in der Beurteilung dieser Handlungen herrscht keine Meinungsverschiedenheit. Ärzte und Laien verdammen sie gleichmäßig. Die alte Medizin schärfte nachdrücklichst die Grundlehre ein: Primum non nocere, vor allen Dingen nicht schaden. Es ist der Stolz der Heilkunde, daß sie auf eine ganze Anzahl berühmter oder dunkel gebliebener Jünger hinweisen kann, die, wenn sie einen gefährlichen Versuch zu wagen hatten, ihn an sich selbst, nur an sich selbst anstellten,

mehr als einmal mit der Wirkung, daß sie Gesundheit oder Leben dabei einbüßten. Blutzeugen hat also die Wissenschaft genug gehabt, bewußte und wollende Mörder dagegen nur verschwindend wenige.

Ich denke in diesem Augenblicke an einen der größten Forscher und Finder unserer Tage, an Pasteur; an hundert, an tausend Tieren hatte er die unfehlbare Heilkraft und zugleich die unbedingte Unschädlichkeit der Tollwut-Impfung erprobt. In seinem Geiste bestand nicht der leiseste Zweifel an der Sicherheit seiner Methode. Da sendete ihm ein elsässischer Landarzt den kleinen Schäfer Jupille, den ein toller Hund übel zugerichtet hatte, und verlangte, daß er an dem unglücklichen Knaben die Schutz- und Heilimpfung vornehme. In den meisten Fällen, die denen Jupilles ähnlich sind, bricht die Tollwut bei dem Gebissenen aus, und daß ein erklärter Wutkranker jemals genesen wäre, ist in der ganzen Geschichte der Heilkunde kein einziges Mal verzeichnet. Alles ermutigte Pasteur, den Knaben nach seiner Methode zu behandeln, nichts sprach dagegen als ihre Neuheit. Dennoch hatte er die furchtbarsten Seelenkämpfe zu bestehen. Er rief Professor Grancher zu Hilfe, der die Sache nicht auf sich nehmen wollte, sondern den Dekan der Fakultät, Professor Vulpian, zuzog. Vulpian war es, der nach gewissenhafter Prüfung des Falles erklärte, der Eingriff sei vollauf gerechtfertigt. Erst dann entschloß sich Pasteur, die schützende Nervensubstanz herzugeben, und Professor Grancher, sie einzuspritzen. Vierzehn Tage lang lebte Pasteur eine schauerliche Seelentragödie durch. Seine Tage waren ruhelos, seine Nächte ohne Schlaf. Er konnte sich von Jupille nicht losreißen. Er belauschte jeden seiner Atemzüge, er erspähte jede seiner Bewegungen. Jupille war seelenvergnügt,

Pasteur dagegen gemartert wie ein zum Tode Verurteilter. Hätte die Folter länger gedauert, so wäre nicht Jupille, wohl aber Pasteur das Opfer seiner Methode geworden. Erst als kein Zweifel darüber bestehen konnte, daß die Impfung dem Kranken nicht geschadet, daß sie ihn geheilt hatte, kehrte Pasteur wieder zum Leben zurück. Aber jene vierzehn Tage der Bangnis und des Grauens hat er bis zur Sterbestunde nicht vergessen und kaum verwunden. So ist das Gewissen wirklicher Diener der Wissenschaft beschaffen.

Von alledem ahnt Curel in seiner Leichtfertigkeit, in seiner Bedenkenfreiheit eines nach eigenartig sein sollenden Stoffen gründelnden Dramendrechslers nichts. Ihm scheinen Punkte strittig, die es thatsächlich nie gewesen sind, und er stellt Fragen auf, die es nicht giebt. Kein ernster Forscher unserer Zeit hält sich für berechtigt, ein Menschenleben kaltblütig zu opfern in der Hoffnung, daß er um diesen Preis eine wissenschaftliche Thatsache sicherstellen oder sogar viele andere Menschenleben retten könne. Dergleichen kommt in Volkssagen und in phantastischen Romanen englischer Sensations-Schriftsteller vor, doch nicht in wirklichen Laboratorien und Kliniken.

Regellose Neugierde, diese Vorstufe systematischen Wissensdranges, führte im Altertum und Mittelalter zu grausamen Versuchen an Verbrechern, die zum Tode verurteilt waren. Die Opfer hatten ihr Leben ohnehin verwirkt, es geschah ihnen also kein Unrecht. Der Versuch ließ ihnen einen letzten Hoffnungsstrahl, denn wenn sie ihn überstanden, wurde ihnen das Leben geschenkt. Diese Dinge geschahen zu einer Zeit, wo Angeklagte gefoltert wurden und die Hinrichtungsarten gräßlich waren, die Qualen eines Verbrechers also nicht ins Gewicht fielen. Den-

noch lehnte sich selbst damals das sittliche Gefühl des Volkes gegen eine derartige Versündigung an der Majestät des Menschenlebens auf. In unseren Tagen maßen sich höchstens Wahnsinnige oder Verbrecher Gewalt über ein ihnen nicht rechtmäßig ausgeliefertes Menschenleben an und wenn Unholde dieser Art eine Missethat begehen, so geschieht es sicher nicht aus den subtilen Erwägungen, die Curel dem Professor Donnat in den Mund legt, sondern gedankenlos, boshaft und dumm.

Wenn Curel sich eingebildet hat, daß die Frage nach den Grenzen des wissenschaftlichen Versuchs ein Problem ist, so hat er sich eine Thorheit eingebildet. Sie ist kein Problem. Achtung der Heiligkeit eines fremden Menschenlebens ist das Grundgesetz der Wissenschaft, wenn auch leider noch nicht der Politik. Aber Curel hat in der Verworrenheit seines Denkens mit diesem Problem, das es nicht giebt, einen ganz verschiedenen Gedanken verquickt. „Der neue Götze" erhebt nämlich den Anspruch, eine der im Mittelalter üblich gewesenen Glaubens-Disputationen zu sein. Denn das ist das Stück, und nicht, wie Curel meint, ein Lehrstreit zwischen Glauben und Wissenschaft. Mystiker und Neokatholik, ein verständnisloser, halbbewußt nachlallender Jünger Tolstois, des Vicomte Melchior de Vogüé, Brunetières und der Fastenprediger von Notre-Dame, ahnt Curel nicht den Grundunterschied zwischen Wissenschaft und Glauben und er setzt jene einfach diesem gleich. Ihm ist Wissenschaft nur eine andere Form des Glaubens, ja kaum eine andere Form, sondern eigentlich ganz dasselbe unter verschiedenem Namen. Schon der Titel des Stückes drückt diesen einfältigen Gedanken aus. Die Wissenschaft ist nicht etwa die Leugnung der Götzen, die Befreiung des Menschengeistes von überliefertem Fetischismus,

nein, sie ist einfach „ein neuer Götze“, ein anderer statt des alten oder zu dem alten. Sie nennt ihre Dogmen Hypothesen oder wohl auch Gesetze, ihre Kirchen und Kapellen Laboratorien, ihre Messen Versuche, ihre Gebete Beobachtungen, aber diese veränderten Namen bezeichnen im Grunde dieselben Dinge und Begriffe und ihre treibende Kraft ist dieselbe wie die des Glaubens: eine ekstatische Gemütserregung. „Ich glaube an mein Ohr,“ sagt Donnat, „das die Geräusche einer Lungenkaverne vernimmt, ich glaube an mein Auge, das unter dem Mikroskop die Bazillen wahrnimmt, ich glaube . . .“ — „Sie haben Glauben genug,“ unterbricht ihn seine Frau, „für ein ganzes Heer von Köhlern.“ — „Für uns,“ erklärt Donnat ein andermal, „ist die Wissenschaft ein Glaube. Wir haben verkündet, daß es keinen Gott giebt, daß die Seele eine Resultierende ist“ (bei Curel finden sich häufig derartige vollkommen sinnlose Wortfolgen), „und nun sind wir gläubiger, frömmer, mehr kniebeugend als der andächtigste Capuziner.“ — „Du wirfst,“ hält Louise ihm entgegen, „den Gläubigen vor, daß sie zu leicht Menschenleben opfern. Du bist aber ein mörderischerer Gläubiger als die anderen und du hast nicht einmal wie sie die Entschuldigung, daß du deinen Opfern die Hoffnung auf ein ewiges Glück bietest.“

So stellen eben Mystiker sich die Wissenschaft vor, von der sie gar nichts wissen. Was sie in dieser kindischen Auffassung bestärken muß, das ist der Geisteszustand gewisser, besonders in Frankreich sehr häufiger, Schwätzer, die sich selbst für Freidenker halten und deren Freidenkertum darin besteht, daß sie ihren Kindern statt der christlichen Taufe die „bürgerliche Taufe“ (le baptême civil!!) geben, daß sie am Charfreitag statt Fastenspeisen nach einem strengen Ritual Schweinewürstchen essen, daß sie

Hölle und Fegefeuer verwerfen, dafür aber an den Astralleib glauben und äußerstenfalls sogar die Messe am Hochaltar durch die schwarze Messe ersetzen.

Curels Diener des „Neuen Götzen" gehören zu dieser Gattung von Freidenkern, die weder Denker noch frei sind. Die Wissenschaft, das sollte Curel sich gesagt sein lassen, ist nicht Mystik mit modernem Aufputz, sie ist nicht Glaube, der sich kokett in Unglauben verkleidet. Der ungeheure, unüberbrückbare Unterschied zwischen beiden ist, daß der Glaube behauptet, was er nicht beweisen kann, während die Wissenschaft lediglich mit Beweisen, nie mit unerwiesenen Behauptungen arbeitet. Gewiß, auch die Wissenschaft steht auf dem schwanken Grunde menschlicher Sinneswahrnehmungen, aber sie ist sich dieser Fehlerquelle bewußt und rechnet mit ihr. Gewiß, auch die Wissenschaft bedient sich unerwiesener, selbst unerweislicher Hypothesen, aber sie kennt und bezeichnet sie als solche und setzt sie nicht als gleichwerthig mit Gesetzen. Kant kritisiert die Form und den Inhalt unserer Erkenntnis und lehrt uns, zu unterscheiden, was an ihr subjektiv ist und was an ihr vielleicht objektiv sein kann. Die Naturbeobachtung zeigt uns die Bedingungen der Erscheinungen und manchmal die unmittelbare Verkettung, die wir Ursächlichkeit nennen. Die Philosophie geht über diese Angaben hinaus und wagt sich zu Erklärungen vor, bekennt sich jedoch, soweit sie nicht übergeschnappt ist, als rein subjektiven Versuch einer rationellen Gruppierung der Wahrnehmungs-Thatsachen. Schlummerlieder für kranke oder bange Kinder singt die Wissenschaft nicht, Leichtgläubigen, die betrogen sein wollen, Hokuspokus vorzumachen verachtet sie, berauschende, hallucinierende Getränke reicht sie nicht. „Ich versinke in Mutlosigkeit," winselt Donnat, „und die Wissenschaft bietet mir

den Zweifel! Der demütigste Geistliche, dem ich meine Schmerzen klagen würde, fände wohl ganz andere Trostworte als sie." Die Tröstungen, welche die Wissenschaft zu spenden hat, sind anderer Art. Sie erhebt den Menschen über seine Endlichkeit, sie erweitert die Enge seiner armen Persönlichkeit ins Ungeheure, indem sie sie mit der Erkenntnis des Kosmos erfüllt, sie läßt ihn sich selbst und die Welt aus dem Gesichtspunkte der Ewigkeit betrachten und dadurch jeden kleinen Kummer zur Bedeutungslosigkeit hinabsinken, aber sie will ihn nicht mit Märchen einwiegen und ihm nicht wie jammernden Kindern den Mond versprechen. Wer eine Amme braucht, der ist ein Säugling. Die wirklichen Diener der Wissenschaft aber sind mündige Geister.

Der letzte Schluß von Curels Weisheit ist, daß nur die Armen im Geiste selig sind, daß unsere Triebe zuverlässiger sind als unsere Einsichten, daß unser Handeln nicht von unserer Erkenntnis, sondern von unserem Gefühle bestimmt wird und daß der Weise sich in den Bedrängnissen des Lebens die schlichten Leute aus dem Volke, die berühmten „einfachen Seelen", zum Muster nehmen möge. Wir kennen diese Weise. Tolstoi hat sie einschmeichelnder gesungen als Curel, der sie unbeholfen nachzwitschert. Wer leugnet die Gewalt des Gefühls? Wer erkennt nicht beschämt und zerknirscht die geringe Überzeugungskraft unseres Verstandes über unsere Emotionen? Aber es ist darum nicht minder wahr, daß alle Vervollkommnung der Persönlichkeit die Überwindung der Triebe durch den Verstand zur Voraussetzung hat und daß aller Fortschritt in der Menschheitsentwicklung in dem unausgesetzt wachsenden Einfluß der Erkenntnis auf die Handlungen der Individuen und Völker begründet oder vielmehr damit gleichbedeutend ist.

Die seichten Pseudo-Aufklärer der Vierziger-Jahre suchten den Glauben dadurch zu bekämpfen, daß sie die Geistlichen als Ungeheuer und Scheusale darstellten. Der Jesuit Rodin in Eugen Sues „Ewigem Juden" hat thatsächlich mehr Franzosen der katholischen Kirche abwendig gemacht als die ganze Lebensarbeit der Encyklopädisten. Die wirkliche Aufklärung hat davon freilich keinen Nutzen gehabt, denn die Leser Sues mögen zwar den Glauben eingebüßt haben, aber den Aberglauben haben sie behalten.

Die Jesuitenschüler sind bei den Feinden des Glaubens in die Schule gegangen. Sie wenden gegen die Wissenschaft die Methode Eugen Sues an. Sie suchen sie zu entehren, indem sie angebliche Gelehrte zeigen, die zugleich Mörder und Schwachköpfe sind und selbst nach Unsterblichkeit der Seele jammern, während sie ihrer Gemeinde predigen, daß es keine Seele giebt. So that es Bourget im „Schüler", so thut es Curel im „Neuen Götzen". Professor Donnat ist die Revanche für den Jesuiten Rodin. Aber der angebliche Gelehrte ist eine groteske Lebkuchengestalt wie der angebliche Jesuit und jener hat mit der wirklichen Wissenschaft so wenig gemein wie dieser mit dem wirklichen Glauben.

Curel hat einen großen Ehrgeiz gehabt, der achtungswert wäre, wenn die Winzigkeit seiner Geistesmittel ihn nicht lächerlich machen würde. Die Frage, wie die Menschheit ihren Durst nach Erkenntnis löschen, weshalb sie Opfer bringen, sich persönliche Befriedigungen versagen, waran sie in Schmerz und Verzweiflung sich klammern soll, ist eine erhabene, die erhabenste, die der Menschengeist sich vorlegen kann. Aber mit einer Puppenkomödie für Kinderstuben ist sie nicht zu lösen.

VII

Andere Problem-Dramatiker

Jacques Normand

„Die Wonne des Glaubens“

Irgendwo in einem Fabellande, das die Laune des Dichters Ungarn nennt, lebt zu einer unbestimmten Zeit, die man sich etwa am Ausgange des Mittelalters gelegen denken mag, ein großer Gelehrter, Magister Andreas, der sich eine sonderbare Lebensaufgabe gestellt hat. In seiner Stadt verehrt man eine Ortsheilige, die heilige Hilda, als teure Gönnerin und Schützerin. Sie hat einst das Volk, das dem Untergange verfallen schien, aus Feindeshand errettet. Seitdem hat die ganze Einwohnerschaft sich ihrem Dienste geweiht. Man hat ihr Kirchen und Kathedralen gewidmet, an unzähligen Altären wird ihr Name angerufen und ihr Kalendertag ist das höchste Fest der Stadt. Beim Umgang, der einen Teil der Feier ausmacht, ist die von ihm innig geliebte Gattin des Magisters Andreas erkrankt und in der Folge gestorben. Für ihren Tod macht der vertrackte Kauz die heilige Hilda verantwortlich und beschließt, ihren Ruf zu vernichten. Er findet thatsächlich in einer Klosterbücherei eine alte Handschrift, die das Leben der Heiligen in einem ganz neuen Lichte zeigt. Die wirkliche

ist das Gegenteil der sagenhaften Hilda. Sie ist nicht als keusche Blutzeugin gestorben, sondern war eine wüste Umhertreiberin, wurde in Sünde und Schande alt und hinterließ zahlreiche Kinder. Sie hat auch nicht heldenmütig gegen den Feind gekämpft, sondern das Volk an den Feind verkauft und verraten. Diese Entdeckung will der Magister der ganzen Stadt mitteilen. Die elende Hilda soll ihres angemaßten Heiligenscheines entkleidet werden. An die Stelle der Verehrung soll Verwünschung treten.

Für seine Rache an der Mörderin seiner Frau wählt der Magister den Feiertag der Hilda. Die ganze Stadt nimmt am Umzug ihrer Reliquien teil. Die Bevölkerung ist von einem Taumel, einer Trunkenheit erfaßt, in der sich Gemütsbewegungen des Glaubens mit weltlicher Kirmeßtollheit mischen. In einem etwas zu unverstellten Abklatsch des Ostersonntagsbildes aus dem „Faust“ zeigt der Dichter Patrizierinnen und Mägde, Zunftmeister und Gesellen, Studenten und Soldaten in ihrer Feststimmung, andächtig und übermütig, mystisch verzückt oder derb ausgelassen. Und dieser mannigfach gemischten Feiertagsmenge tritt Magister Andreas während der zügellosen Hingabe an ihre Gefühle entgegen und schleudert ihr die Wahrheit über die heilige Hilda ins Gesicht. Die Wirkung ist leicht zu erraten. Niemand will dem Gelehrten glauben. Jeder empört sich gegen den Zerstörer eines frommen Wahns. Tausend Fäuste erheben sich gegen den Bringer unverlangten Lichtes und er ist in dringender Gefahr, von der entrüsteten Menge in Stücke gerissen zu werden. Er bietet ihr aber mit einer Tapferkeit, die sich aus seinem heißen Rachedrang erklärt, die Stirn und ruft, er werde alle seine Anklagen mit unwiderleglichen Geschichtsurkunden beweisen. Die Menge stutzt, schwankt, wird uneinig und fordert schließlich die Be-

weise. Der Magister giebt ihr für den nächsten Tag auf dem Platz vor der Weihkirche der zu entthronenden Heiligen Stelldichein.

Magister Andreas hat aber ein Töchterlein, das sich zur Fürsprecherin der bedrohten Hilda aufwirft. Sie beschwört den Vater, dem Volk seinen Glauben zu lassen. Was verschlägt es, wenn es ein Irrglaube ist? Die Wahrheit, die er an seine Stelle setzen möchte, ist nicht schöner und unvergleichlich minder tröstlich als der holde Trug. Vergeblich führt der Gelehrte alle Gründe ins Feld, mit denen man die sittliche Überlegenheit der Wahrheit über die Lüge verteidigen kann. Die Tochter beharrt auf ihrem Standpunkte und als sie in die Enge getrieben wird, erscheint plötzlich der Geist der toten Mutter, um ihr Hilfe zu bringen. Auch sie, die einst so heiß geliebte Gattin, fleht den Magister an, von seinem Vorhaben abzulassen. Auch sie tritt für die heilige Hilda ein, die ihr im Leben so viele Stunden seliger Erhebung geschenkt hat und auch künftig jedem schenken wird, der kindlich an sie glaubt. Der Gelehrte, dem so zugesetzt wird, kann nicht widerstehen. Er bekennt zerknirscht, daß er sich geirrt hat. Es ist Anmaßung, sich das Recht zuzuschreiben, einem ganzen Volk einen Glauben zu nehmen, der ihm teuer ist. Und als die Menge zum Stelldichein erscheint, da tritt der Magister als Büßer vor sie hin. Er hat seine Handschrift, den Beweis von Hildas Unwürdigkeit, verbrannt. Vor dem Volke schlägt er sich an die Brust; er habe gefrevelt; alles, was er gegen die Heilige gesagt, sei ruchlose Lüge und er hoffe nur, das Volk werde durch verdoppelte Inbrunst seiner Verehrung von der gekränkten Beschützerin Vergebung für die Sünde erlangen.

Jacques Normands Stück wäre auch ohne die Geister=

Erscheinung eine Kinderei. Die großen Züge und alle Einzelheiten sind von einer unzulässigen Einfalt. Als Kunstwerk kommt „Die Wonne des Glaubens“ nicht in Betracht. Wohl aber hat sie als Zeiterscheinung einige Bedeutung. Das Stück gehört zu einem Cyklus. Es fügt sich in die Folge der Kundgebungen ein, die um den berühmten „Bankbruch der Wissenschaft“ geschrieben und gesprochen werden. Er ist von der Familie des „Disciple“, der „Evasion“, der „Nouvelle Idole“. Jacques Normand weiß vielleicht selbst garnicht, an welchem Königsbau er als Kärrner mittagelöhnert. Der Stoff, den er anzuschneiden gewagt hat, ist uralt und gehört zum eisernen Bestande der Allegorie in der Weltdichtung. Nach einem Menschenalter kühn vorwärtsstrebenden Wahrheitsdranges kommt in der Regel ein solches der Ermüdung und Erschlaffung und dann säuseln verweichlichte, erschöpfte Niedergangsnaturen immer die Frage: „Ist die Lüge nicht angenehmer und schöner als die Wahrheit?“

Natürlich giebt man der Frage nicht diese deutliche Form, denn ihre Brutalität setzt noch eine gewisse Kraft voraus, welche die Fragesteller nicht besitzen. Man hüllt sie in schmeichelhaft klingende Umschreibungen, man legt empfindsame Betonungen in sie, man sucht Obertöne der natürlichen träumerischen Sehnsucht jeder Menschenseele nach dem Vergangenen, Verdämmerten leise hineinsummen zu lassen. Und so hört man denn, in Begleitung von schwärmerischem Augenaufschlag und poetischen Seufzern, sagen: „Lassen wir doch der frommen Einfalt ihren Glauben, ihre Kraft im Kampfe gegen Ungemach, ihren Trost im Leide. Was haben wir ihr als Ersatz zu bieten? Bestenfalls kalte, grausame Erkenntnis, schlimmstenfalls hochmütige Versicherungen, die nicht besser erwiesen sind als der Glaube.“

In solchen Anschauungen begegnen sich höchst untergeordnete Geister mit vornehmen und feinen Seelen. Die Beweggründe der beiden Kategorieen sind freilich sehr verschieden. Die triebhafte Wahrheitsfeindlichkeit der Gemeinen hängt mit dem intimen Bewußtsein eigener Unehrlichkeit in Absicht, Wort und That zusammen. Die liebevolle Nachsicht für Lügen, die man hold nennt, ist bei edlen Naturen eine Wirkung ästhetischer Grundtendenzen, die sie geneigt machen, ohne Anstrengung erlangten Lustgefühlen einen höheren Wert beizulegen, als ihnen in der Lebensökonomie zukommt. Angst oder Abneigung vor der Wirklichkeit, bequemes Schwelgen in angewöhnten Vorstellungen stehen sittlich nicht hoch, und wenn man ihnen noch so schön schillernde Mäntelchen umhängt.

„Wenn ich in meiner geschlossenen Hand die Wahrheit hielte, ich würde mich hüten, die Hand zu öffnen." Das ist ein oft angeführter Ausspruch, den man meist Voltaire zuschreibt, obschon ich mich nicht erinnere, in seinen Werken darauf gestoßen zu sein. Ibsen hat die Theorie von der „notwendigen Lebenslüge" mit grimmiger Selbstverhöhnung in seiner „Wildente" künstlerisch gestaltet, und zwar so knifflig, daß das Stück, für sich allein betrachtet, ebenso gut als eine bittere Bejahung jener Theorie wie als ihre Widerlegung per absurdum angesprochen werden kann, wenn es auch, im Zusammenhange mit den übrigen Werken Ibsens geprüft, über seine satirische Absicht keinen Zweifel läßt. Brunetière aber nimmt die These der „Wildente" buchstäblich. Er verkündet die Notwendigkeit der Lebenslüge mit erschütterndem Ernst. Er predigt seit Jahr und Tag in seiner finsteren „Revue des Deux Mondes", auf deren Titelblatte wohl nur aus Versehen der auf derartigen Veröffentlichungen übliche Vermerk „Cum approbatione supe-

rorum" fehlt, man müsse glauben; es sei im Grunde gleichgiltig, was man glaube, die Hauptsache sei, daß man glaube.

Diese Richtung hört man mitunter als Tolstoismus bezeichnen. Sie verdient diesen Namen nicht, der ihr viel zu viel Ehre erweist und eine Ungerechtigkeit gegen Tolstoi in sich schließt. Der ungeheure Unterschied zwischen einem Tolstoi und einem Brunetière oder Jacques Normand ist der, daß Tolstoi den Glauben verkündet, den er wirklich hat und von dessen Heiltums-Eigenschaften er innig überzeugt ist, weil er sie in seinem Gemüt erlebt hat und stündlich erlebt, während diese Salon-Apostel selbst gar nichts glauben, dies auch gar nicht behaupten, in seltenen Augenblicken der Aufrichtigkeit sogar ausdrücklich versichern, daß sie es besser wissen, jedoch den Glauben, den sie selbst nicht haben, den sie als falsch erkennen, den andern wahren wollen. Tolstoismus ist geistige Demut, während das Schwarze-Peter-Spielen mit dem Glauben, das flinke, schlaue Weiterreichen der Karte, die man nicht selbst behalten will, unleidliche Überhebung ist.

„Das Volk braucht den Glauben!" ist, von Ungläubigen gesprochen, das frivolste Wort, womit man die Sittlichkeit beleidigen kann. Die Cyniker, die sich dieser verwerflichen Wendung bedienen, würden, wenn sie ehrlich wären, sagen: „Das Volk braucht seinen Glauben nicht, aber wir brauchen den Glauben des Volkes." Das ist die Wahrheit. Die aufdringlichen Wohlthäter der Menge, die ihr die Aufklärung vorenthalten, weil sie sich in ihrem schönen Wahne wohlbefinde, denken nicht an die Menge, sondern an sich. Das Wohlbefinden der Menge ist ihre letzte Sorge. Sie brauchen den Glauben, weil sie irgend einen persönlichen Vorteil aus ihm ziehen, weil sie ihn in

Klassenherrschaft oder Eigenbetrieb ausbeuten. Diesen Selbstsucht-Hintergrund der angeblich liebevollen Scheu vor dem Wachrütteln der Menge aus einer freundlichen Täuschung hat Normand nicht gezeigt und wohl auch nicht begriffen. Darum ist in seinem Magister Andreas noch weniger Wahrheit als selbst in dem gewiß nicht auf Wahrheit angelegten Kalchas der „Schönen Helena“.

Suchen wir aus der tiefen Lage, in der dieses schwächliche Werk kriecht, auf höhere Aussichtspunkte zu gelangen. Zu allen Zeiten hat man in der Menschheit zwei entgegengesetzte Strebungen beobachtet: das hartnäckige Festhalten an ererbtem Wahn, den Gewohnheit seit der Kinderzeit teuer gemacht hat, und das unersättliche Verlangen nach neuen Wahrheiten, und wären diese noch so schmerzlich für Denkfaulheit oder Selbstgefälligkeit. Freilich sind es nicht dieselben Menschen, in denen diese beiden Strebungen walten, sie laufen nur, in jedem Geschlecht ungleich vertreten, gleichzeitig neben einander her. Der Wahrheitsdrang schafft Helden und Blutzeugen, die Schwärmerei für den Erbwahn Dichter und Künstler.

Ein Erbwahn ist an sich nicht schöner als der andere. Was ihre gemeinsame Schönheit ausmacht, das ist, daß sie alle in einer fernen Vergangenheit wurzeln, daß sie Zeit gehabt haben, sich im Geistesleben des Individuums zu organisieren, das heißt, zur Emotion zu werden. Jede neue Erkenntnis, die einen alten Wahn entthront und darum von allen Konservativen feindlich empfunden wird, gewinnt mit der Zeit ebenfalls den Charakter einer Erbvorstellung, organisiert sich, wird zur Emotion und verteidigt sich mit denselben Gründen des Frommsinnes und der Schönheit gegen das Neue des Tages, mit denen sie, als sie selbst das Neue war, vom damaligen Alten bekämpft wurde.

„Da ihr noch die schöne Welt regiertet — Wie ganz anders, anders war es da.“ So seufzt Schiller den „Göttern Griechenlands“ nach, die vergehen mußten, „Einen zu bereichern unter Allen“. Er empfindet das Christentum als die Ernüchterung, das altklassische Heidentum als den schönen Wahn, den man den glücklichen Menschen hätte lassen sollen. Jaurès sprach in einer berühmten Rede von dem „holden Wiegenliede“, das die Menschheit ihre Qualen vergessen und in eine köstliche Traumwelt hinüberschlummern ließ. Er empfindet die naturwissenschaftliche Weltanschauung als die Ernüchterung, das Christentum als den schönen Wahn, in dem die Menschen glücklich waren. Nach einigen Jahrhunderten wird vielleicht ein anderer Schiller oder Jaurès kommen und in Vers oder Prosa die schöne Zeit betrauern, da die Menschen mit der Entwickelungs-Theorie und der Lehre von der Einheit der Kraft glücklich waren, während dann irgend eine neue Erkentnis den schönen Wahn dieser Weltanschauung zerstört haben wird. Jaurès antwortet Schiller und ein Nachfahr wird Jaurès antworten. Was der eine als grausam ernüchternde Wahrheit zurückweist, weil es einen holden Trug verscheucht, dem weint der andere Thränen nach, weil es ein grausam verscheuchter holder Trug sei. Und so gelangt man zu dem Schlusse, daß die Sentimentalität immer dem alten gilt und der Widerstand immer dem neuen, es sei, was es sei.

Das ist eine Thatsache, die einen biologischen Grund hat. Jede neue Anschauung fordert eine immer mühselige Arbeit geistiger Anpassung, für die nicht jeder kräftig genug ist. Den hergebrachten Anschauungen dagegen ist man vielleicht schon vor der Geburt, jedenfalls aber seit dem frühesten Erwachen des Bewußtseins angepaßt, sie machen

keine Arbeit nötig und stören das organische Behagen nicht; sie werden deshalb von allen schwächeren Naturen als wahrer Segen empfunden. Darum klebt man die Affekt-Werturteile „hold“ und „grausam“, das eine an die Überlieferung, das andere an die neue Erkenntnis. Misoneismus — Philoneismus — das sind keine Art-, sondern Mengen-Unterschiede. Den Starken schreckt das neue nicht, denn er kann sich damit abfinden; der Schwache fürchtet es, denn eine Neu-Einrichtung seines Bewußtseinsinhalts geht über sein Vermögen. „Wonne des Glaubens“ ist in getragener Redeweise dasselbe wie Behagen an Pantoffel- und Schlafrock-Bequemlichkeit. Die letzte Verallgemeinerung, die weiteste Integration, die alle Geisteskämpfe der Menschen, die alle Gegensätze zwischen Fortschritt und Beharren, zwischen Wissen und Glauben, zwischen Wahrheit und Illusion in sich schließt, läßt sich kurz mit diesen beiden Worten ausdrücken: Kraft und Unkraft.

Octave Mirbeau

„Die schlechten Hirten“

Im deutschen Schrifttum wimmelt es von sozialistischen Dramen und Romanen. Alle Bühnen-Schriftsteller und Erzähler, die vor dem Publikum im bengalischen Lichte der Modernität dastehen wollen, waren beflissen, ihre Werke mit einer sozialistischen Tunke zu tränken. Die Bestandteile dieser Zuthat waren immer dieselben:

Ein junger Herr aus den gebildeten Ständen, Hochschüler, Rechtsanwalt, Ingenieur, am besten aber adeliger Offizier a. D., der von heiliger Liebe zum Arbeiterstande

ergriffen wird und sein Leben dem Umbau der Gesellschaft widmen will.

Eine rührend schöne, tugendhafte und sinnige Arbeiterin, die sich gegen die Nachstellungen teuflischer Kapitalisten zu wehren hat.

Ein Proletarier, der entweder die Eigenschaften eines Heiligen, Weisen und Propheten in sich vereinigt oder ein Mephisto im Baumwollkittel ist.

Manchmal auch noch ein Fabrikeigner, der die minder dankbare Aufgabe hat, die Beschränktheit, Selbstsucht und Härte der Besitzenden zu vertreten.

Die Lagen, die sich aus der gegenseitigen Einwirkung dieser Gestalten auf einander ergeben, sind je nach der Erfindungskraft des Schriftstellers etwas verschieden, aber nicht viel, denn sie lassen keine große Mannigfaltigkeit zu; ein Ausstand mit spannenden Ränken, melodramatischer Gewaltthat und rührsamem Elend darf jedenfalls nicht fehlen.

Die Franzosen hat ihr durch tausendjährige Pflege entwickelter künstlerischer Geschmack bisher davor bewahrt, in diese Art von Modernität zu verfallen. Auch die minder ernsten Geister, die sich nicht darüber klar waren, fühlten mindestens mit ihrem sichern ästhetischen Triebe, daß dieses pseudo-sozialistische Schrifttum eine Zwittergattung ohne Schönheit und Berechtigung ist; noch nicht Soziologie, nicht mehr Kunst; eine dürftige Auffrischung des uralten eisernen Bestandes, mit dem die untergeordnete Unterhaltungs-Litteratur seit unvordenklicher Zeit arbeitet; eine Verkleidung der konventionellen Dutzendfiguren von Roman und Drama in Trödelanzüge von einem Schnitt, der karikatural an die Tagesmode erinnert. Denn nur kindliche Gemüter und Kurzsichtige der höheren Nummern werden

sich durch die billigen Kostümierungskünste darüber täuschen lassen, daß das Personal der sozialistisch thuenden Belletristik die wohlbekannte überlieferte Puppengesellschaft von Märchenprinzen, verfolgter Unschuld, bescheidenen verkannten Genies und schielenden Bösewichten ist, nur daß sie nicht mehr in Ritter- und Hofkleid, sondern in Bluse, Kattunfähnchen und dem feinen Gehrock des vornehmen Dilettanten im Sozialismus auftritt.

Aber in der letzten Zeit werden auch die Franzosen unsicher und beginnen die Neigung zu verraten, nach deutschem Muster Roman- und Theater-Sozialismus zu treiben. Den ersten Anstoß zu der Bewegung gab Zolas machtvoller Roman „Germinal“; eine starke Beschleunigung erfuhr sie durch den Erfolg von Hauptmanns „Webern“ auf der Freien Bühne von Antoine. Immer mehr Fiktionsschriftsteller, die vom wirtschaftlichen Aufbau der Gesellschaft keine Ahnung haben und vom Sozialismus gerade nur den Namen kennen, fühlen den Apostelberuf in sich, die frohe Botschaft des Sozialismus zu predigen, den sie oft genug mit dem Anarchismus verwechseln. Und wenn sie nicht offen für den Sozialismus Partei nehmen, so stellen sie mindestens seine Grundsätze, oder was sie dafür halten, zur Erörterung. Das thut, wie wir gesehen haben, François de Curel in seinem „Löwenschmaus“. Dazu hat auch Mirbeau sich verleiten lassen.

Mirbeaus mächtiges Talent steht nicht in Frage. Er ist eins der stärksten Temperamente im zeitgenössischen französischen Schrifttum. Er hat eigenartige, oft verblüffende, manchmal schrullenhafte Einfälle. Er fühlt tief und giebt seinen Gefühlen leidenschaftlichen, oft überwältigenden und hinreißenden Ausdruck. Aber sein anziehender Subjektivismus erhebt sich nicht oft zur Ruhe und Sicherheit

objektiver künstlerischer Menschengestaltung und diese Begrenzung seiner Schriftstellergaben, die sich schon im Roman fühlbar machen, zeigt sich im Drama noch weit tyrannischer.

Mirbeau hat keine sichere Philosophie und seine Lebensbeobachtung ist unzuverlässig, weil sie unter dem Einflusse seiner Neigungen und Abneigungen steht. Er hat eine Stimmung, ein Gefühl; er bemüht sich vergebens, den Affekt, der sein Gemüt erfüllt, in künstlerischer Gestalt gegenständlich werden zu lassen, und bleibt auf der Stufe rhetorischer Herzenserleichterung stehen.

Sein Stück „Die schlechten Hirten" führt uns im ersten Aufzuge in die dürftige Stube des alten Fabrikarbeiters Thieux, dessen Frau im Nebenzimmer stirbt. Seine erwachsene Tochter Madeleine beaufsichtigt den Suppentopf, in dem das Mittagessen brodelt, und zwei kleine Geschwister, die in einem Doppelbettchen liegen. Der junge Arbeiter Jean Roule ist bei ihr zu Besuch. Sie plaudern über das elende Dasein des Proletariers. Frau Thieux stirbt, kaum 44 Jahre alt, an der Mühsal, den Entbehrungen, der Freudlosigkeit ihres Lebens. Der alte Thieux arbeitet seit 27 Jahren in der Fabrik (anscheinend einem Hochofen) des reichen Hargand und hat alle die Zeit eben nur Leib und Seele kümmerlich zusammenhalten können. Madeleine selbst welkt in der Blüte ihrer Jugend hin. Gegen dieses unerträgliche Los empört Jean Roule sich. Der Proletarier ist ein Mensch. Er hat ein Recht auf Freude und Glück. Lebenskraft und Lebenslust schwellen seine Adern wie die des Reichen. Die Sonne lacht auch ihm. Warum die Ungleichheit der Geschicke? Warum für die einen nur Genuß, für die andern nur Entbehrung? Der Proletarier ist feig und verächtlich, daß er

sich mit seinem Elend abfindet. Er soll sich mit starker Hand seinen Anteil an den Gütern dieser Welt nehmen. Er soll mit den Reichen, die ihn ausbeuten, unerbittlich abrechnen. Jean Roule ist seit einem Jahr in der Fabrik Hargands beschäftigt. Er arbeitet alle die Zeit her daran, die 5000 Genossen, die mit ihm das Sklavenjoch Hargands tragen, zum Bewußtsein ihrer Menschenwürde zu wecken. Das hat er immer gethan, seit er eines selbständigen Gedankens fähig war. Er hat alle Länder durchwandert, überall Elend gesehen und gelitten, überall Aufruhr gepredigt, überall die eiserne Faust des kapitalistischen Gesetzes in seinem Nacken fühlen müssen. Als er Hunger hatte, stahl er ein Brot und mußte dafür ins Zuchthaus der ausbeuterischen bürgerlichen Gesellschaft wandern. Als er seine Kameraden über ihre Rechte belehren und zur Selbstbefreiung erziehen wollte, wurde er als Umstürzler, als Anarchist verfolgt, ausgewiesen, wie ein gehetztes Wild von Land zu Land gescheucht. Jetzt sucht er hier für seine Gedanken zu wirken. Er will einen allgemeinen Ausstand ins Werk setzen. Er bittet Madeleine, ihm dabei behilflich zu sein. Er liebt Madeleine und möchte sie an seinem Lebenswerke teilnehmen lassen; sie ist ihm mehr als ein anmutiges, pflichttreues Mädchen. Sie ist ihm die Verkörperung des Proletariergeschickes. Indem er vor sie hinkniet, indem er sie anbetet, verrichtet er seine Andacht vor der ganzen aus Not zum Glück, aus Nacht zum Licht strebenden Menschheit. Madeleine stürzt ihm in die Arme. Auch sie liebt ihn. Wie sollte sie nicht? Ist er nicht ein Held und Blutzeuge? Ist er nicht der Erlöser der Verfolgten und Elenden? Hat er nicht durch sein begeistertes Wort ihre gebundene Seele befreit und eine Flut von Gedanken über ihre Unwissenheit, ihre Geistesdämmerung

ergossen? Wird er nicht dieselbe Großthat an dem ganzen Arbeiterstande vollbringen?

Wenn der Leser seit den letzten dreißig Zeilen ungeduldig geworden ist und etwas von romantischer Phrasendrescherei zwischen den Zähnen murmelt, so hat er den richtigen Eindruck empfangen. Es war der meine, als ich die „Schlechten Hirten“ sah. Der Liebesauftritt zwischen Jean Roule und Madeleine giebt den Ton des ganzen Stückes. Es ist ein künstlicher Ton, aus dem ich wohl Buchdeklamation, doch nicht eine einzige der tausend klagenden, stöhnenden, grollenden Stimmen des wirklichen Lebens heraushöre.

Der Sohn und die Tochter des Fabrikherrn Hargand kommen zum alten Thieux, um sich nach dem Befinden seiner totkranken Frau zu erkundigen. Fräulein Geneviève Hargand bringt einen großen Korb voll Leckerbissen und köstlicher Weine mit. Das Geschenk wird ohne Wohlwollen angenommen. Robert Hargand will Jean Roule die Hand reichen. Der Anarchist stößt sie zurück. „Ich drücke keinem Ausbeuter die Hand.“ — „Ich! Ein Ausbeuter! So wissen Sie nicht, daß ich einer der Ihrigen bin? Daß ich es mir als Lebensaufgabe gestellt habe, gegen die Ungerechtigkeit und für die Befreiung der Lohnsklaven zu kämpfen? Haben Sie nie meine Schriften gelesen?“ — „Doch. Ich kenne Sie recht gut. Sie sind auch so ein Liebhaber-Sozialist. Der Sozialismus ist ja diesen Winter in den Salons Mode. Aber mich täuschen Ihre süßlichen Gefühle nicht.“ Dieser etwas frische Empfang entmutigt indes den guten Robert nicht und er beteuert dem strengen Jean Roule so lange die Echtheit seiner Gesinnungen, bis dieser ein Einsehen hat und sich herbeiläßt, ihm die Hand zu reichen. Inzwischen geht es mit der

armen Frau Thieux im Nebenzimmer zu Ende; Thieux ist so gebrochen, daß er Jean Roule nicht mehr folgen kann, als dieser ihm vom nötigen Ausstande spricht, und die schluchzende Madeleine sucht an der Brust ihres Geliebten Trost in dem Schmerz, der sie zermalmt. Der niedergehende Vorhang entzieht uns endlich den Anblick dieses thränenreichen Familien-Auftrittes, der ja gewiß sehr traurig ist, aber schwerlich etwas beweist. Die grausame Natur läßt in der That manchmal selbst Mütter sterben. Aber das kommt in den besten Familien vor. Es ist keine besondere Heimsuchung der Fabrikarbeiter.

Im zweiten Aufzuge geschieht ebensowenig wie im ersten. Er ist ebenfalls rein zuständliche Schilderung. Fräulein Geneviève Hargand treibt zur Kurzweil Malerei. Wir sind in ihrer Werkstatt. Sie hat als Modell eine alte Arbeiterfrau und rühmt vor ihr ihrem Bruder die entzückende Häßlichkeit der Greisin, ihre skeletartige Ausgemergeltheit, den vergrämten Ausdruck ihrer abgehärmten Züge. In den erloschenen Augen der armen Proletarierin lodert wilder Haß auf. Der anwesende Robert Hargand, der die Wirkung des idiotischen Geschnatters seiner Gans von Schwester bemerkt, schickt das Modell mit einem Geldgeschenke rasch weg. Drei große Fabrikherren, die bei Hargand zum Mittagessen eingeladen waren, kommen nach dem Mahle in die Werkstatt, um hier ihren Kaffee zu trinken. Sie plaudern über den drohenden Ausstand. Sie geben ihre Ansichten über die soziale Frage zum besten. Das große Übel ist, daß die Arbeiter zu viel Freiheit haben. Es geht ihnen zu gut. Sie verdienen zu viel. Sie sollten länger arbeiten und weniger Lohn bekommen. Dann würden sie weniger Schnaps trinken und nicht so viel Zeit haben, im Wirtshause unnützes Zeug zu

lesen, zu hören und zu schwatzen. In diesem Augenblicke ertönt plötzlich auf der Straße, von zehntausend Kehlen gesungen, die Carmagnole. Ein Stein fliegt gegen das Fenster. Eine zerbrochne Scheibe fällt klirrend in die Werkstatt. Der Ausstand ist ausgebrochen. Die drei Fabrikherren stoßen Schreckensschreie aus und entfliehen in wilder Panik durch allerlei Hinterthüren.

Dieser zweite Aufzug hat mich geradezu geschmerzt, so wenig ist er Mirbeaus würdig. Es ist nicht edel, den Gegner zu verleumden, und es ist nicht vornehm, sich den geistigen Kampf gegen ihn zu erleichtern, indem man ihm unübertreffliche Eseleien in den Mund legt, die er selbst in seinen schwächsten Augenblicken niemals sagen würde. Uns, die wir der Meinung sind, daß wir nicht in der besten aller Welten leben und daß gegen die bestehende Gesellschaftsordnung allerlei einzuwenden wäre, uns steht es an, für unsere Fechtgänge nicht die dümmsten, sondern die klügsten Köpfe unter unseren Widersachern zu wählen und die Kraft unserer Überzeugungen an ihren besten Beweisgründen zu erproben. So hat es Dumas fils immer gehalten. Mirbeau ist stark genug und sollte stolz genug sein, sich ebenfalls nur mit ebenbürtigen Gegnern zu messen. Sind wir diesen nicht gewachsen, so haben wir wahrlich keinen Grund, uns in die Brust zu werfen.

In den übrigen drei Aufzügen rollt sich das Ausstands-Melodrama kunstlos, wenn auch anspruchsvoll ab. Eine Abordnung der Ausständigen, geführt von Jean Roule, erscheint vor Herrn Hargand, den das Benehmen seiner Arbeiter um so tiefer erbittert, als er sich bewußt ist, immer väterlich für sie gesorgt, ihnen Wohlfahrtseinrichtungen aller Art geschaffen, für sie unablässig Opfer gebracht zu haben. Jean Roule entwickelt die Forderungen der Arbeiter.

Manche sind vernünftig, andere thöricht. Er verlangt zum Beispiel, daß Hargand seinen Arbeitern eine Bücherei einrichte. Das ist ein Geschenk an Geistesnahrung, auf das die Proletarier so wenig Anspruch machen wie auf ein Geschenk an Leibesnahrung. Almosen anzunehmen steht in geradem Gegensatze zu den Lehren des Sozialismus. Der sozialistische Arbeiter will gerechten und ausreichenden Lohn. Dann kauft er sich die Bücher, die er lesen will, selbst. Mit Hunger und Gratislektüre ist ihm nicht gedient. Es ist schade, daß Mirbeau sich über diese Anfangsgründe des Sozialismus nicht besser unterrichtet hat. Hargand läßt sich auf keine Erörterung der Forderungen ein. Er jagt mit Wutgeschrei die Arbeiter aus dem Hause und seinen Sohn mit ihnen, weil er sich auf ihre Seite gestellt hat. Er macht keine Zugeständnisse. Die herbeigerufenen Truppen werden mit dem unbotmäßigen Janhagel schon fertig werden.

Die Lage wird sehr ernst und Jean Roule hat mit den Genossen seine Not. In einer nächtlichen Massenversammlung im Walde werfen sie ihm vor, die herbeigeeilten sozialistischen Abgeordneten und Führer schroff weggewiesen zu haben. Dadurch hat er den Ausstand der Unterstützung mit Parteigeldern beraubt. Jean Roule hält ihnen eine ebenso lange wie schwulstige Rede. Den Proletariern können Berufspolitiker nicht helfen, die sich ihrer nur zur Befriedigung ihres selbstsüchtigen Ehrgeizes bedienen. Das sind die „schlechten Hirten“, die, obschon sie nur in einer beiläufigen Bemerkung Jean Roules einmal vorkommen, doch dem Stück den Titel geliefert haben. Die Proletarier sollen selbst für sich einstehen, und können sie nicht siegen, so sollen sie zu sterben wissen. Er will ihnen mit dem Beispiel vorangehen. Er will sein Leben für sie opfern. Er will ihnen zeigen, wie man aus Liebe für die leidende Menschheit

stirbt. Um diesen hochtrabenden Worten durch eine verwegene Symbolik einen tiefen Sinn zu geben, läßt die Regie des Renaissance-Theaters Jean Roule, während er seine Rede hält, gegen ein Kreuz lehnen, das im Walde auf einem Erdhügel aufgerichtet ist. Übergeschnappte Zeichner haben ja auch Ravachol und den Bombenwerfer Henry in Heiland-Stellungen vorzutragen gewagt. Die Genossen lassen sich von Jean Roules Redensarten nicht gleich gewinnen. Da tritt Madeleine für ihn ein. Sie schwärmt der Versammlung Sentimentalitäten von ihrer Kindheit und Jugend vor und rührt sie dadurch so, daß alle dem Führer Treue bis in den Tod schwören und davonstürmen, um zu sengen und zu morden.

Wenn der Vorhang zum letztenmale aufgeht, hat das Schicksal gewaltet. Die Fabrik ist zerstört, die Truppen sind eingeschritten, im Zusammenstoße wurden zahlreiche Arbeiter getödtet und verwundet, über die Bühne werden auf Bahren Leichen und Bewußtlose getragen. Jean Roule ist tot; Robert Hargand ist tot; Madeleine hat einen Schuß in den Kopf bekommen und stirbt vor unseren Augen nach wütender Verwünschung der Reichen und nachdem sie die eitle Hoffnung ausgedrückt hat, sie würde genesen und dem toten Geliebten einen Rächer gebären, dessen erste Regungen sie in ihrem Mutterschoße fühlt. Der alte Hargand stürzt herbei, erblickt die Leiche seines einzigen Sohnes und stimmt ein nadowessisches Totengeheul an, das noch hinter dem fallenden Vorhang hervortönt.

Es ist nicht zu erkennen, was Octave Mirbeau mit diesem peinlichen Stücke beabsichtigt hat. Wollte er Mitleid mit dem Proletariergeschick erwecken? Das konnte nur durch treue Wiedergabe des Lohnarbeiter-Elends erreicht werden, wie in Hauptmanns „Webern“; Mirbeau aber hat

nicht einen Zug der Wirklichkeit richtig beobachtet, und nichts von dem, was wir auf der Bühne leibhaftig vor uns sehen, wirkt glaubhaft genug, um erschütternd zu sein. Oder wollte er die Philosophie des Sozialismus in Aktion zeigen? Dann hat er sich die Sache viel zu leicht gemacht. Er legt seinen Rebellen gegen die bestehende Ordnung so schwache Redensarten in den Mund, daß sie nur Achselzucken erregen können. Jean Roule ist im Pathetischen ein Seitenstück zu den drei Idioten, die im zweiten Aufzuge die kapitalistische Anschauungsweise zu vertreten haben. Seine Beweisgründe sind ungefähr ebensoviel wert wie die ihrigen. Wenn Jean Roule mit allgemeinen Phrasen gegen die Reichen loszieht und mit lyrischen Intonationen vom Rechte der Proletarier auf Glück schwärmt, so wird der verständige Zuschauer ungeduldig und hat nur den Wunsch, die Schwatzmühle möchte zum Stillstande gebracht werden.

Es ist verständlich, daß Erzähler und Bühnenschriftsteller den Drang empfinden, den Sozialismus dichterisch zu verwerten. Die Berufenen thun es, weil sie von den Zeitgedanken erfüllt sind und mit ihren künstlerischen Mitteln an den Tageserörterungen der ganzen gesitteten Menschheit teilnehmen wollen. Der Troß der Nachahmer thut es, weil er im Sozialismus eine Würze vermutet, die seinen abgestandenen Machwerken einen frischen Geschmack von Aktualität geben kann. Für den Sozialismus kommt aber bei alledem nichts heraus. Das macht: der Sozialismus ist kein Vorwurf für dichterische Behandlung. Der Riesenstoff wächst über jeden künstlerischen Rahmen hinaus und sprengt ihn. Der Dichter kann das Proletarier-Schicksal immer nur an Einzelerscheinungen nachweisen; sowie er verallgemeinert, schafft er vielleicht die Arbeiter-Marseillaise oder Ada Negrische Lieder, jedoch weder Dramen noch

Romane. Es giebt kein konkretes Menschengeschick, das die ungeheuren Probleme des Sozialismus sinnfällig machen könnte. Das Proletarier-Schicksal ist eine Massentragödie, der man nur mit der Statistik, der Geschichte, der Soziologie beikommt, das heißt mit den Formen, denen man die ganze Wirklichkeit, die überwältigende Fülle der Erscheinungen, die hunderte Millionen von Menschenleben, das Gesamtdasein der Gattung, alle Vorgänge auf Erden, ihre Ursachen, ihre gegenseitigen Beziehungen zum Inhalte geben kann. Das Elend einiger Menschen, und wenn es mit der denkbar größten Dichterkraft dargestellt ist, wird niemals auch nur eine Ahnung des eigentlichen Menschheitdramas aufdämmern lassen, das hinter diesen Einzelerscheinungen riesenhaft und unerbittlich waltet. Der Zuschauer wird die Empfindung haben, daß ein reicher Mann oder eine Gruppe reicher Leute den armen Teufeln helfen könnte. Er wird Almosen-Regungen und Suppenanstalts-Gedanken haben. Aber nichts wird ihm die Überzeugung beibringen, daß gegen Massenelend Mildthätigkeit nichts ausrichtet, daß das Los des Proletariers weder von einem einzelnen Kapitalisten verschuldet ist, noch von einem einzelnen Kapitalisten gebessert werden kann, daß der Reichtum des Einen, die Armut des Anderen die unvermeidliche Folge der ganzen heutigen Weltwirtschaft sind und daß die ökonomische Verfassung aller Völker von Grund auf umgestaltet werden müßte, um die Lage der Lohnarbeiter durchgreifend zu ändern.

Das zu zeigen, hat die Kunst kein Mittel. Denn Zweckreden und Vorträge, die in ein Drama oder einen Roman eingesprengt werden, sind keine Kunstmittel. Darum müssen sogenannte sozialistische Dichtwerke immer unfruchtbar bleiben, selbst wenn so große Talente wie Oktave Mirbeau sie unternehmen.

Victorien Sardou

„Spiritismus“

In der bekannten Anekdote sagt der Heiratsvermittler dem jungen Manne, der auf seine Dienstanerbietungen stolz erwidert: „Ich heirate nur aus Liebe“ — „Ich kann Ihnen auch eine Heirat aus Liebe vermitteln.“

Kritiker, die sich vom Löwenmarke der jüngsten Dramatik nähren, haben Sardou vorgeworfen, daß seine Stücke kindische Puppenspiele ohne Gedankeninhalt seien und die geistigen und sittlichen Probleme der Zeit nie auch nur streifen. „Ihr wollt Problemstücke haben?“ entgegnete der Meister (das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung eines Handwerkertitels gebraucht), lächelnd gegen seine Nörgler gewendet, „gut, ich will euch ein Problemstück schreiben.“ Und der merkwürdige Mann that, wie er sagte. Er schrieb „Spiritismus“, eine Ehebruchsposse, in der die Unsterblichkeit der Seele, die Läuterung des Einzelwesens durch eine Folge von Wiedergeburten und andere höchste Fragen faßlich und unterhaltlich erörtert werden, leider ohne Gesang und Tanz, die unbedingt dazu gehört hätten.

In der Villa des Herrn d'Aubenas in Saint-Jean de Luz ist eine erlesene Gesellschaft von Parisern versammelt; zwei junge Ehepaare, Freunde des Hausherrn und seiner schönen Gattin Simone; Valentin, ein rätselhafter Vetter von Simone, eines jener im Leben niemals, im Theater von Dumas, Sardou und ähnlichen Bekennern der Wahrheit dagegen um so häufiger anzutreffendes Fabelwesen, die in der weiten Welt keine andere Beschäftigung haben, als über eine zärtlich, doch brüderlich geliebte

Freundin bei Tag und Nacht zu wachen, sie allzeit bereit aus jeder Patsche zu befreien, ihre Vorsehung im Salonkleide, ihr zigarettenrauchender und Kalauer leistender Schutzengel zu sein; Frau Thekla, eine liebesfrohe Witwe und merkwürdigerweise vom Gatten geduldete Freundin von Simone; Michael Stoudza, ein unwiderstehlicher Serbe (Sardou kennt Serben, die Stoudza heißen; warum nicht? ein berühmter spanischer Dichter trägt den Namen Hartzenbusch), großer Geiger, erfolgreicher Schürzenjäger und Anhänger der Lehre, daß die Liebe, wie jede andere beruflich geübte Thätigkeit, ihren Mann nähren muß; endlich ein schottischer Arzt, Dr. Davidson, der ein berühmtes Medium ist.

Der Schotte hat d'Aubenas zum Spiritismus bekehrt; er war ungläubig gewesen wie der Arzt der Familie, Dr. Parisot, der wiederholt mit ihm und seinem schottischen Kollegen einen endlosen regelrechten Schulstreit über die mediumistischen Erscheinungen führt; aber den Thatsachen hat er nicht widerstehen können. Er hat nur noch für Tischrücken und Geisterbeschwörung Sinn und die Betrachtung des Jenseits nimmt ihn so vollständig gefangen, daß er seine Frau aus den Augen verliert und nicht bemerkt, wie eifrig der gefährliche Stoudza nach Simone pürscht. Der treue Eckart Valentin sieht wohl, worauf der Skalpjäger aus ist, und er warnt seine Kusine nach bestem Vermögen; aber vergebens. Frau Thekla, die eben selbst aus einem angenehmen Abenteuer mit dem verführerischen Serben auftaucht, bewahrt dem abgelegten Verehrer genug zärtliche Dankbarkeit, um ihm Simone zu gönnen und sein Unternehmen zu unterstützen. Sardou kennt schöne junge Weltdamen, die nach der freundschaftlichen Lösung eines Verhältnisses dem Geliebten von gestern eine reizende Nachfolgerin zuführen. Ich habe dergleichen nie gesehen. Aber

Sardou ist um achtzehn Jahre älter als ich, hat also wohl mehr Erfahrung.

Mit Hilfe Theklas verabreden Simone und Stoudza einen glücklichen Plan. Thekla reist auf ihr Gut. Simone giebt vor, sie mit ihrer Jungfer zu begleiten, der wohlthuenden Luftveränderung wegen. Thatsächlich geht sie mit ihr nur bis an die Bahn und während Thekla und die Jungfer den Zug besteigen, schlüpft Simone vergnügt mit Stoudza in dessen nahe Wohnung, wo sie vierundzwanzig Stunden zu bleiben gedenkt, um dann erst Thekla zu folgen.

Nachdem die Verschworenen mit Geräusch zum Bahnhof abgezogen sind, werden im Salon der Villa Thüren und Fenster geschlossen, und eine spiritistische Sitzung beginnt. Der einzige Zweifler in der andächtigen Gesellschaft ist Valentin. Der Hausherr verlangt vom Klopfgeist, der sich liebenswürdig eingefunden hat, ein Zeichen, das Valentin überzeugen soll. Der Geist könnte einfach das Vorhaben von Simone enthüllen. Damit würde er der Moral einen Dienst leisten und eine gute Probe seines Daseins und seiner Wissenschaft liefern. Aber er ist zu diskret, um ein Liebespärchen zu verraten, das krumme Pfade wandelt, und er beschränkt sich darauf, in der üblichen Klopfsprache zu antworten: „Öffnen!" „Was? Die Thür?" „Nein." „Das Fenster?" „Ja." Man beeilt sich, zu gehorchen. Durch das offene Fenster bricht der Widerschein der Lohe einer heftigen Feuersbrunst herein. „Wo brennt es?" Man rät hin und her. „Es muß der Bahnhof sein!" „Der Bahnhof! Und Simone, die im Begriff ist, den Zug zu nehmen!" ruft d'Aubenas entsetzt und alle eilen, wie sie gehen und stehen, im Frack, mit der Blume im Knopfloch, nach dem Schauplatze des Brandes, während der Vorhang fällt.

Der nächste Aufzug führt uns in das kosige Nest des glücklichen Stoudza. Es ist zwei Uhr nachmittags. Simone, im Schlafrock, müde, nervös, unruhig, plaudert mit ihrem Herzens-Serben. Gegen Mitternacht hat man heftig an die Thür der Villa geklopft. Natürlich hat Stoudza nicht geöffnet, sein Diener aber war über Nacht beurlaubt worden. Was das nur gewesen sein mag? Der Diener erscheint. Er bringt eine schreckliche Neuigkeit. Vorige Nacht stieß der Schnellzug beim Verlassen des Bahnhofes auf einen mit Petroleum beladenen Güterzug. Das Petroleum ergoß sich über die Schienen, entzündete sich an den Kohlen der umgestürzten Lokomotive und steckte im Nu die Wagen in Brand. Die meisten Reisenden fanden einen gräßlichen Tod in den Flammen. Nur wenige wurden gerettet. Der Diener zieht die Ortszeitung aus der Tasche, die alle Einzelheiten über das Unglück enthält: Ausdrücke der Bewunderung für die Todesverachtung, mit der d'Aubenas an den Rettungsarbeiten teilgenommen; die Liste der Umgekommenen, die sicher erkannt wurden, der Vermißten, deren Reste keine bestimmte Feststellung der Persönlichkeit gestatten; in der Liste stehen die Namen von Frau Simone d'Aubenas, ihrer Zofe, Frau Thekla.

Während Simone noch die arme Thekla bejammert und entsetzt die Folgen des Ereignisses ermißt, erscheinen d'Aubenas, Valentin, die Gäste der Villa. Simone hat gerade nur Zeit, sich zu verbergen. d'Aubenas fragt Stoudza, ob Simone sich nicht doch etwa gestern Abend in der Kopflosigkeit der Verwirrung zu ihm geflüchtet hat? Diese Möglichkeit ist seine letzte Hoffnung. Stoudza verneint. Gleichzeitig stürzt Dr. Parisot herein. Er bringt die grausame Sicherheit. Eben ist die Leiche von Simone aufgefunden worden. Zwar sind die armen verkohlten

Reste völlig unkenntlich, ein Zweifel ist aber dennoch nicht möglich; denn neben ihnen lagen die Schmucksachen von Simone. Die Schmucksachen, sei hier bemerkt, die Simone ihrer Jungfer anvertraut hatte. d'Aubenas und die Freunde gehen trostlos ab, um die Leiche einsargen und in ihre Villa übertragen zu lassen, Valentin aber bleibt bei Stoudza zurück. Mit dem übernatürlichen Scharfsinne, der solchen Vorsehungsnaturen mit Schutzengelberuf eigentümlich ist, hat er erraten, daß Simone nicht tot, sondern sehr lebendig im Nebenzimmer ist, und er ruft sie laut. Sie zögert nicht, hereinzuschwanken. Zu Vorwürfen ist keine Zeit. Was thun? Vor der Welt, vor dem Gesetze ist Simone tot. Das richtige ist also, sie verschwindet, folgt Stoudza nach Serbien, lebt bis an ihr Ende mit ihm, ohne Namen, ohne Stellung, mit seiner Liebe als einzigem Ersatz für alles, was sie verliert. Diese Lösung paßt aber Stoudza nicht. Simone besitzt sechs Millionen, die verloren sind, die ihren natürlichen Erben zufallen, wenn sie gesetzlich tot ist. Er schlägt also vor, sie solle d'Aubenas die Wahrheit bekennen, sich von ihm scheiden lassen, ihn, Stoudza, heiraten und in rechtmäßiger zweiter Ehe geehrt und glücklich weiterleben. Mit dieser vom gesunden Menschenverstande eingegebenen Lösung kommt der wackere Serbe schön an. Simone geberdet sich wie eine Menagerie-Tigerin vor der Fütterung. Sie wütet und rast. „Ah! Heiraten wollen Sie mich? Heiraten? Heiraten? Nein, nein. Ich durchschaue Sie. Nicht mich wollen Sie heiraten, nicht mich, nicht mich." (In Wirklichkeit sagt sie es noch etwa zehn- bis zwölfmal, ich kürze aber.) „Sie wollen meine Millionen. Hier haben Sie die Wahl: entweder reisen wir augenblicklich nach Serbien ab und ich bleibe für die Welt tot, oder ich breche mit

Ihnen in dieser Minute, glatt, endgiltig, thue einen Fußfall vor meinem Mann und flehe ihn um Verzeihung an oder nehme mein Urteil aus seiner Hand entgegen." Stoudza erkennt sehr vernünftig, daß mit dem verrückten Frauenzimmer nichts anzufangen sei, so lange ihre Tobsucht dauert; er erwidert also, er wolle ihr Zeit lassen, sich zu beruhigen, einstweilen gehe er; Valentin aber, der ebenfalls unangenehme Redensarten über seine Zärtlichkeit für die sechs Millionen gemacht hat, werde er wieder zu finden wissen. Valentin und Simone bleiben allein. Draußen werden Grabgesänge laut. Die beiden treten ans Fenster und Simone kann ihren eigenen Leichenzug mit ansehen: den Sarg mit ihren angeblichen Resten, die Priester und Chorknaben, den verzweifelten, herzbrechend schluchzenden d'Aubenas, der hinter der Bahre geht, und die Freunde, die einen durchaus befriedigenden Kummer erkennen lassen. Simone würde am liebsten hinausstürzen und dem Gram ihres Gatten ein Ende machen, aber sie hat dazu nicht die Kraft. Mit dieser melodramatischen Situation endet der Aufzug.

Der dritte Akt spielt einige Tage später in einem Schlosse des untröstlichen d'Aubenas am Meeresstrande bei Quiberon. Inzwischen hat Valentin mit Stoudza sich geschlagen und ihn reinlich abgestochen. Simone hat er durch die ganze Länge Frankreichs von den Pyrenäen ans bretonische Meer geführt, um sie wieder mit dem Gatten zu vereinigen. Er hat seinen Plan. d'Aubenas glaubt nicht umsonst an Geister. Simone soll ihm erscheinen. Er wird nicht zweifeln, daß er ihre arme Seele vor sich hat. Sie soll ihm alles bekennen. Der Toten wird er verzeihen. Und er wird, gut und edel wie er ist, die Verzeihung nicht zurücknehmen, wenn er erfährt, daß er sie einer Lebenden gewährt hat. Es geschieht alles, wie der

unvergleichliche Valentin es sich zurecht gelegt hat. Simone und ihr Begleiter sind auf das Schloß gekommen, als d'Aubenas eben am Strande spazieren ging. Der kleine Dienstjunge, den sie allein antreffen, findet nichts Auffallendes daran, daß zwei Unbekannte in einem fremden Hause erscheinen, ein Zimmer verlangen und ihm einschärfen, von der Anwesenheit der Dame dem Hausherrn nichts zu verraten. Simone zieht sich in das Zimmer zurück — ihr eigenes, so lange sie die lebende Frau d'Aubenas war! d'Aubenas kommt heim und freut sich, Valentin anzutreffen. Dieser erzählt ihm die Geschichte von seinem Zweikampfe mit Stoudza, ohne die Ursache zu enthüllen; d'Aubenas dagegen vertraut ihm an, der Geist einer vor zwanzig Jahren verstorbenen Schwester sei ihm vergangene Nacht erschienen und habe ihm verheißen, daß er seine geliebte Simone wiedersehen werde. Er lebt jetzt froh und bang in der Hoffnung auf die Verwirklichung dieses Versprechens. Günstiger könnten die Dinge nicht liegen. Valentin läßt ihn allein und verständigt Simone von der Sachlage. Die Nacht ist inzwischen hereingebrochen, die Schloßhalle wird nur durch die Glaswand vom Monde geisterhaft erhellt; da tritt Simone aus ihrem Zimmer und zeigt sich dem ekstatisch verzückten Gatten. Er bemerkt, daß die Erscheinung traurig ist. „Warum?" — „Weil ich leide." — „Was ist dein Schmerz?" — „Eine Schuld." — „Du schuldig?" — „Ja." Und sie stammelt ihr Bekenntnis hervor. d'Aubenas ist zerschmettert und ruft dem Geiste zu, während er sich die Hand vor die Augen hält: „Geh'! Geh'! Ich will dich nicht mehr sehen." Aber Simone fleht beweglich und er läßt sich erweichen. Er verzeiht. Wir bedürfen ja alle so sehr der Nachsicht und über das Grab hinaus Groll nachzutragen wäre zu grau=

sam. „Würdest du mir auch verzeihen, wenn ich lebendig wäre? Würdest du es mir möglich machen, ein neues Leben zu beginnen und durch grenzenlose Liebe, Hingabe und Treue meine Schuld zu sühnen?“ Er zögert ein wenig, dann sagt er bewegt: „Ja.“ Da stürzt Simone sich in seine Arme und unter Küssen und Wonneschreien tritt sie wieder in das Reich der Lebenden.

Das Pariser Publikum hat das Stück kalt aufgenommen. Das ist undankbar. Es hätte die Geschicklichkeit würdigen sollen, mit der Sardou es fertig gebracht hat, Dinge, die an sich so unlustig sind wie lebendig verbrannte Menschen, Leichenbegängnisse und Wiederkehr der Toten, zu einem Schwank zu verarbeiten. Der gelungenste Scherz in „Spiritismus“ ist freilich, daß Sardou sein Stück für ein Problemstück ausgiebt. Die Pariser Presse hat sich thatsächlich foppen lassen und mit ihm ernstlich die Frage der Fortdauer des Individuums nach seinem Tode und des Hereinragens der Geisterwelt in das irdische Dasein erörtert. Ich gehe dem losen Vogel nicht auf den Leim. Ich sehe zu deutlich sein schlaues Augenblinzeln. Er hat den Spiritismus in sein Stück gebracht, wie ein mir bekannter Stiefelwichs-Fabrikant eben eine „Röntgen-Strahlen-Glanzwichse“ zum Markenschutz angemeldet hat. Der Spiritismus ist in dem Stücke lediglich Bühnen-Requisit und löst vorteilhaft die verlorenen und gefundenen Briefe ab, die sonst bei Sardou Vorspanndienste für die Handlung zu leisten haben. Der gewandte Mann hat angenommen, daß Tischrücken und Klopfgeister dem Pariser Tagesgeschmack angenehmer sein würden als die alten, abgebrauchten „kleinen Papierchen“, die nur noch in der Politik, doch nicht mehr in der Dramatik Mode sind. Sardou will nicht hinter seiner Zeit zurückbleiben. Er liest mit Nutzen alle Tagesneuigkeiten der

Boulevardpresse. Man bewundere die Flinkheit, mit der er die wilden Geiger aus den Donauländern, die Weltdamen mit Millionen verführen, gezähmt und ins dramatische Joch gebrochen hat! Freilich schneidet der Serbe Stoudza bei Sardou schlechter ab als sein Vorbild in der Wirklichkeit. Aber das ist vielleicht die Rache des in seiner Eigenliebe verletzten Salonmenschen an dem ungebildeten, tellersammelnden Damenliebling oder eine zarte Höflingsschmeichelei für die eleganten Klubherren, die der Prinzessin den pomadestarrenden Geiger nicht verzeihen können.

Nein. Ein Problemstück ist „Spiritismus“ trotz des listig irreführenden Titels nicht. Aber eine Moral enthält es. Mehrere sogar. Ich habe ihrer wenigstens drei gezählt, die sich etwa so zusammenfassen lassen: Erstens ist es von einer Ehefrau vorsichtiger gehandelt, zu einem Liebhaber zu gehen, als den Schnellzug zu nehmen; sie entrinnt auf diese Weise vielleicht einem gräßlichen Tode durch ein Eisenbahnunglück; zweitens ist es für eine Gattin wertvoll, in ihrem Manne einen robusten Glauben an Gespenster zu unterhalten; dieser Glaube kann in schwierigen Lagen einen glücklichen Notbehelf bieten; drittens soll ein Gatte beim Leichenbegängnisse seiner Frau geschmackvoll trostlos und nicht etwa kalt gesammelt oder gar still vergnügt sein; denn in dem zwar seltenen, aber doch denkbaren Falle, daß die Tote lebendig ist und die Haltung des trauernden Gatten beobachtet, würde ein ungenügendes Maß von Leid einen sehr ungünstigen Eindruck auf sie machen, während der gehörige Grad von Verzweiflung dem Gatten unfehlbar die Liebe und Dankbarkeit der Beweinten sichert. Diese dreifache Moral sollte das Stück allen Kreisen, die sich für Ehebruch näher interessieren, wertvoll machen.

VIII

Der Fall Lemaître

„L'aînée“, „Die Älteste“, heißt ein Lustspiel in vier Aufzügen und fünf Bildern von Jules Lemaître, das im Gymnase gespielt und von der Kritik mit einigen höflich gedämpften Vorbehalten gelobt wurde. Wenn es sich um einen der jüngsten Akademiker handelt, der nach menschlichem Ermessen noch lange Jahre des Einflusses vor sich hat, um eine Säule der Revue des Deux Mondes, um einen Mitarbeiter außer Dienst und im Dienste der ersten Tageszeitungen, so braucht das nichts für das Stück zu beweisen und ich würde diesem um seiner eigenen Verdienste oder Mängel willen thatsächlich keine besondere Studie gewidmet haben. Seine Bedeutung liegt nur darin, daß es in die Untergründe des Geistes und Charakters seines Verfassers hinableuchtet und zur Vervollständigung seines Bildnisses dient, dessen Anspruch auf einen Platz in der Galerie namhafter Zeitgenossen nicht zu bestreiten ist.

In einem Orte der französischen Schweiz amtet als Seelsorger der Pastor Petermann, der würdige Sprößling einer Familie, in der seit dem Augsburger Bekenntnisse das geistliche Amt vom Vater auf den Sohn erblich ist. Der derzeitige Vertreter der Dynastie ist vom Himmel mit sechs Töchtern gesegnet. Man kennt diese Pfarrhäuser, die nach einem Studentenworte so gerammt voll von Töchtern sind,

daß eine zum Schornstein hinausquillt, wenn ein Gast zur Thür hereintritt. Eine Person im Stücke verfehlt nicht, die Bemerkung zu machen, es sei doch sonderbar, daß die frommen Gottesleute, die so sehr gegen die Verführung des Fleisches eifern, in der Regel selbst so viele Verführerinnen des Fleisches in die Welt setzen. Pastor Petermann macht kein Hehl daraus, daß seine vornehmste Sorge, vor dem eigenen Seelenheil und dem seiner Gemeinde, die Verheiratung seiner sechs Töchter sei. Die Aufgabe ist zum Glück nicht allzu schwierig. Die Petermannschen Fräulein sind erstaunlich schneidige Geschöpfe, die mit unvergleichlichem Eifer und allen Listen eines Pelzjägers der Hudson-Bai-Gesellschaft auf den Mann pürschen und, wie sich im Laufe des Stückes herausstellt, ihr Wild niemals verfehlen.

Das heißt alle bis auf eine, die älteste, Lia. Dieses Mustergeschöpf ist ganz Liebe, Güte, Demut und Frömmigkeit. Sie denkt nie an sich, immer nur an die anderen. Sich für die anderen zu opfern ist immer ihre erste natürliche Bewegung. Und die anderen nehmen alles an. Sie fordern alles von der engelhaft selbstlosen Schwester. Ihnen ist kein Opfer Lias zu groß. Zwischen diesem wandelnden Traktätlein und den fünf Schwestern besteht nicht die entfernteste geistige Ähnlichkeit. Die fünf sind, eine wie die andere, Ausbünde neuer Weiblichkeit, Verächterinnen des Mannes und darum Meisterinnen des Flirts, Anhängerinnen der amerikanischen Taktik entschlossenen Angriffes. Sie führen Tagebücher, die einen Gendarmerie-Wachtmeister schamrot machen würden, spotten turmhoch überlegen über den biederen Papa, seine berufliche Salbung, seine Bibelsprüche, seine langweiligen Predigten, lesen die knusprigsten Romane und träumen nur von Toiletten, Bällen, Reichtum und allen Eitelkeiten dieser zeitlichen Welt. Man fragt sich

mit Erstaunen, wie diese flotten Damen im ehrbaren Vaterhause zu ihren blendenden Talenten gelangt sind und wie dieselbe Abkunft, Erziehung und Umgebung zugleich das Heiligenbild Lia und die fünf Schwestern Barrison Dorothée, Desdemone, Elsa, Josabeth und Hedwige — solche Namen giebt man in der Familie Petermann den Töchtern! — liefern kann.

In dem Pfarrhause geht es zu wie — doch nein; das einzig richtige Vergleichsobjekt zu nennen verbietet die Ehrbarkeit. Die fünf patenten Schwestern locken alle jungen Leute auf mehrere Meilen in der Runde an und helfen ihrer etwaigen Schüchternheit durch Spiele nach, bei denen die gute Lia sich das Angesicht verschleiert, während Vater Petermann den merkwürdigen Ungezwungenheiten der tollen Jugend mit gütigem Lächeln zusieht — dem Reinen soll ja alles rein sein! Namentlich ein gewisses Blindekuhspiel, das den Hauptinhalt des ersten Aufzuges ausmacht, erinnert an das äußerste, was ich an handgreiflichen Vertraulichkeiten zwischen angeregten Pärchen jemals in den Tanzpausen des Moulin de la Galette auf Montmartre zu sehen bekommen habe. Doch man darf daran keinen Anstoß nehmen, denn es geschieht zu löblichem Zwecke und der Zweck heiligt das Mittel. Das gewagte Blindekuhspiel endet in fünf Verlobungen, wie soll Papa Pastor nicht seinen Segen dazu geben?

Der Zweck heiligt das Mittel. Dieses von den Gegnern des Katholizismus für katholisch erklärte Wort ist überhaupt das Leitwort des protestantischen Seelsorgers Petermann. Er hat einen sehr reichen, allein lebenden Nachbar, Monsieur Dursay, der den Unternehmungen angriffslustiger Jungfrauen entgangen ist, weil man weiß, daß er verheiratet ist, sich jedoch von seiner Frau wegen eines Unfalles

in der Ehe gütlich getrennt hat. Diesem Nachbar, der irgendwie mit Bank und Börse zusammenhängt, öffnet sich der Gottesmann. Er vertraut ihm an, daß er in Goldminen spekuliere, und verlangt einen guten Rat für seine Spekulationen. Als Dursay sich wundert, daß ein Diener am Worte sich auf solche Dinge einläßt, setzt ihm Petermann mit frommem Augenaufschlag auseinander: „Seine Töchter unter die Haube zu bringen ist für einen Vater ein gottgefälliges Werk. Zu diesem Zwecke ist es nötig, ihnen eine entsprechende Mitgift zu stiften. Durch vernünftige Spekulation biete ich der gütigen Vorsehung die Möglichkeit, mir zur Abrundung der erforderlichen sechs Mitgiften behilflich zu sein, folglich liegt meine Spekulation durchaus im Plane der Vorsehung und ist ein gottgefälliges Werk.“ Folgen einige Verse der Schrift als Belegstellen. Dursay, dem gleich uns allen wohlbekannt ist, daß Pastoren ihren Töchtern ansehnliche Mitgiften zu geben pflegen und daß man Pastorstöchter in der Regel um ihrer Reichtümer willen freit, läßt sich überzeugen und giebt Pastor Petermann den erbetenen Rat, schärft ihm aber zugleich ein, vor allen Dingen auf rechtzeitiges Verkaufen bedacht zu sein. Es sei gleich bemerkt, daß der Gottesmann diesen Rat in den Wind schlägt und in der Folge sein ganzes Vermögen verliert.

Im Petermannschen Hause verkehrt seit einiger Zeit ein junger Pastor Mikils, zu dem Lia in stiller Liebe entbrannt ist. Sie glaubt, daß er ihre Neigung erwidert. Das war auch anfangs der Fall. Aber die Zweitgeborene, Norah, hat gefunden, daß er gute Prise sei, und sofort die Enterhaken nach ihm ausgeworfen. Dieser kleine Zug gestattet schon ein Urteil über den Charakter dieser Norah und der weitere Verlauf des Stückes rechtfertigt dieses

Urteil auf das ausgiebigste. Mikils ist Norah in keiner Weise gewachsen. Er läßt sich widerstandlos von ihr fangen, hat aber die unbewußte Grausamkeit, Lia um Rat zu fragen, ob er es wagen dürfe, das Mädchen seiner Wahl um die Hand zu bitten, da er seiner Frau keine weltlichen Vergnügungen, keine Unterhaltung, kein rauschendes Dasein bieten könne. Lia, die überzeugt ist, daß er an sie denke, beeilt sich, ihm zu versichern, daß sie nichts derartiges wünsche, sondern mit dem stillsten Dasein der Pflicht und Liebe vollauf zufrieden und glücklich sein werde. „Sie! Das weiß ich. Sie sind eine Heilige. Sie sind ein besonderes, höheres Wesen. Aber Norah —“ Norah! Auf diese Weise erfährt Lia, welchen Streich die Schwester ihr gespielt hat. Sie verbirgt ihren jähen Schmerz vor Mikils, dem sie rät, seinem Herzenszuge zu folgen, hat indeß trotz ihrer Heiligkeit eine etwas stürmische Auseinandersetzung mit Norah. Diese sagt ihr mit unverschämter Offenheit, sie müsse für sich sorgen, Mikils passe ihr, der Verzeihung Lias sei sie immer sicher gewesen, denn Lia sei eine Heilige, ein besonderes, höheres Wesen u. s. w. Lia verzeiht ihr thatsächlich und fleht sie nur an, Mikils wenigstens glücklich zu machen.

Ja wohl! Im zweiten Aufzuge, der fünf Jahre nach dem ersten spielt, bekommt Pastor Petermann plötzlich ein Telegramm von Mikils, das ihm ankündigt, der Schwiegersohn sei mit Norah unterwegs zu ihm. Was bedeutet dieser plötzliche Besuch? Wir sollen es gleich erfahren. Mikils und Norah fallen ins Haus, jener mit sonderbar tragischen Mienen, diese etwas sorgenvoll, doch im Grunde unterhalten. Sie nimmt bei der ersten sich darbietenden Gelegenheit Lia beiseite und erzählt ihr mit äußerster Kaltblütigkeit: „Ich habe den braven Mikils betrogen.“ — „Un=

glückliche! Wie hast du das gethan?" — „Sei doch nicht so. Es giebt nur eine Art, einen Mann zu betrügen. Mikils ist dahinter gekommen. Natürlich regt er sich über die Geschichte auf. Was kann ein Mann in solcher Lage thun? Die Frau ermorden, sich mit dem andern schlagen, sich scheiden lassen oder verzeihen. Die drei ersten Mittel sind bei einem Geistlichen ausgeschlossen. Bleibt nur das vierte. Der arme Mikils brennt darauf, mir zu verzeihen. Aber er hat nicht den Mut, es aus eigener Bewegung zu thun. Er will, daß ein anderer es ihm rate oder vorschreibe. Und da ist er auf den albernen Einfall gekommen, Papa zum Richter über mich zu machen. Der arme Papa versteht solche Dinge nicht recht und die Sache würde ihm sicher peinlich sein. Also bitte, meine gute Lia, verhindere Mikils, daß er mit Vater spricht, und gieb du ihm den guten Rat, den zu empfangen er hierher gereist ist."

Zuerst sprudelt Lia ihre Schwester an. „Wie! Du hast mir meinen Mikils gestohlen und nun hast du ihn nicht einmal glücklich gemacht! Er war eine bloße Puppe in deiner Hand!" u. s. w. Norah läßt lächelnd auswettern und wiederholt ruhig ihre Bitte. Die gute Lia widersteht nicht länger. Ihre Liebe zu Mikils hat die Beichte Norahs nicht überdauern können. Der junge Pastor ist nicht mehr der hinreißende Kanzelprediger, sondern nur noch der betrogene Ehemann, und ein Hörnerträger ist immer lächerlich, auch in den Augen einer Heiligen. Mit etwas Verachtung und viel Nachsicht bringt sie bei ihm ihre Verteidigungsrede an und erkennt, daß Norah richtig gesehen hat. Mikils wünscht nichts besseres, als seiner ungetreuen Gattin die Arme zu öffnen. Er liebt sie nach dem Abenteuer noch viel mehr als vorher, denn es hat sie ihm pikanter gemacht, mit der Pikanterie der Sünde, und andererseits

stellt Norah fest, daß das kurze Gewitter von Eifersucht Mikils zu einem andern gemacht hat. Er hat sich sehr zu seinem Vorteil geändert. Er ist temperamentvoller geworden. Er hat einen offenen Sinn für Welt und Menschen. Kurz — Norah sagt das Wort: er ist jetzt ein „pasteur rigolo“.

Während Lia zwischen Mikils und Norah Frieden stiftet, begibt sich etwas unerwartetes. Der Bürgermeister des Ortes, Herr Müller, ein leidlich erhaltener, sehr wohlhabender Fünfziger, erscheint im Pfarrhause und fragt den Pastor, ob er ihm gestatte, um die Hand von Lia anzuhalten. Petermann ist überglücklich und macht der Tochter sofort vom Schritte des Herrn Müller Mitteilung. Lia hat die Liebe zu Mikils überwunden, sie ist nun dreißig Jahre alt, sie hat für Müller Achtung und Freundschaft, einen bessern hat sie kaum zu erwarten; sie erklärt den Eltern, sie werde einwilligen.

Aber die jüngste Schwester, Hedwige, die außer Lia allein noch unversorgt ist, hat alles gehört und rasch ihren Plan gemacht. Als Müller am Abend wiederkommt, um sich die Antwort zu holen, findet er im Salon Hedwige allein. Die siebzehnjährige Kröte fällt über den Fünfziger her, spielt ihm einen Auftritt von Liebe und Verzweiflung vor, setzt ihm mit den bewährtesten Mitteln zu, mit denen die weiblichen Stammgäste in Nachtkaffees operiren, und erklärt ihm schließlich, indem sie sich ihm auf den Schoß setzt und die Arme um seinen Hals schlingt, sie müsse sterben, wenn er sie nicht heirate. Der arme Mann macht sich mühsam los und reißt entsetzt aus, schreibt aber sofort dem Pastor einen Brief, in dem er gewunden erklärt, er habe sich über seine Gefühle getäuscht und gebe seiner Bewerbung um Lia keine Folge. Beim Empfange dieses unerklärlichen

unvergleichliche Valentin es sich zurecht gelegt hat. Simone und ihr Begleiter sind auf das Schloß gekommen, als d'Aubenas eben am Strande spazieren ging. Der kleine Dienstjunge, den sie allein antreffen, findet nichts Auffallendes daran, daß zwei Unbekannte in einem fremden Hause erscheinen, ein Zimmer verlangen und ihm einschärfen, von der Anwesenheit der Dame dem Hausherrn nichts zu verraten. Simone zieht sich in das Zimmer zurück — ihr eigenes, so lange sie die lebende Frau d'Aubenas war! d'Aubenas kommt heim und freut sich, Valentin anzutreffen. Dieser erzählt ihm die Geschichte von seinem Zweikampfe mit Stoudza, ohne die Ursache zu enthüllen; d'Aubenas dagegen vertraut ihm an, der Geist einer vor zwanzig Jahren verstorbenen Schwester sei ihm vergangene Nacht erschienen und habe ihm verheißen, daß er seine geliebte Simone wiedersehen werde. Er lebt jetzt froh und bang in der Hoffnung auf die Verwirklichung dieses Versprechens. Günstiger könnten die Dinge nicht liegen. Valentin läßt ihn allein und verständigt Simone von der Sachlage. Die Nacht ist inzwischen hereingebrochen, die Schloßhalle wird nur durch die Glaswand vom Monde geisterhaft erhellt; da tritt Simone aus ihrem Zimmer und zeigt sich dem ekstatisch verzückten Gatten. Er bemerkt, daß die Erscheinung traurig ist. „Warum?“ — „Weil ich leide.“ — „Was ist dein Schmerz?“ — „Eine Schuld.“ — „Du schuldig?“ — „Ja.“ Und sie stammelt ihr Bekenntnis hervor. d'Aubenas ist zerschmettert und ruft dem Geiste zu, während er sich die Hand vor die Augen hält: „Geh'! Geh'! Ich will dich nicht mehr sehen.“ Aber Simone fleht beweglich und er läßt sich erweichen. Er verzeiht. Wir bedürfen ja alle so sehr der Nachsicht und über das Grab hinaus Groll nachzutragen wäre zu grau-

sam. „Würdest du mir auch verzeihen, wenn ich lebendig wäre? Würdest du es mir möglich machen, ein neues Leben zu beginnen und durch grenzenlose Liebe, Hingabe und Treue meine Schuld zu sühnen?“ Er zögert ein wenig, dann sagt er bewegt: „Ja.“ Da stürzt Simone sich in seine Arme und unter Küssen und Wonneschreien tritt sie wieder in das Reich der Lebenden.

Das Pariser Publikum hat das Stück kalt aufgenommen. Das ist undankbar. Es hätte die Geschicklichkeit würdigen sollen, mit der Sardou es fertig gebracht hat, Dinge, die an sich so unlustig sind wie lebendig verbrannte Menschen, Leichenbegängnisse und Wiederkehr der Toten, zu einem Schwank zu verarbeiten. Der gelungenste Scherz in „Spiritismus“ ist freilich, daß Sardou sein Stück für ein Problemstück ausgiebt. Die Pariser Presse hat sich thatsächlich foppen lassen und mit ihm ernstlich die Frage der Fortdauer des Individuums nach seinem Tode und des Hereinragens der Geisterwelt in das irdische Dasein erörtert. Ich gehe dem losen Vogel nicht auf den Leim. Ich sehe zu deutlich sein schlaues Augenblinzeln. Er hat den Spiritismus in sein Stück gebracht, wie ein mir bekannter Stiefelwichs-Fabrikant eben eine „Röntgen-Strahlen-Glanzwichse“ zum Markenschutz angemeldet hat. Der Spiritismus ist in dem Stücke lediglich Bühnen-Requisit und löst vorteilhaft die verlorenen und gefundenen Briefe ab, die sonst bei Sardou Vorspanndienste für die Handlung zu leisten haben. Der gewandte Mann hat angenommen, daß Tischrücken und Klopfgeister dem Pariser Tagesgeschmack angenehmer sein würden als die alten, abgebrauchten „kleinen Papierchen“, die nur noch in der Politik, doch nicht mehr in der Dramatik Mode sind. Sardou will nicht hinter seiner Zeit zurückbleiben. Er liest mit Nutzen alle Tagesneuigkeiten der

Boulevardpresse. Man bewundere die Flinkheit, mit der er die wilden Geiger aus den Donauländern, die Weltdamen mit Millionen verführen, gezähmt und ins dramatische Joch gebrochen hat! Freilich schneidet der Serbe Stoudza bei Sardou schlechter ab als sein Vorbild in der Wirklichkeit. Aber das ist vielleicht die Rache des in seiner Eigenliebe verletzten Salonmenschen an dem ungebildeten, tellersammelnden Damenliebling oder eine zarte Höflingsschmeichelei für die eleganten Klubherren, die der Prinzessin den pomadestarrenden Geiger nicht verzeihen können.

Nein. Ein Problemstück ist „Spiritismus" trotz des listig irreführenden Titels nicht. Aber eine Moral enthält es. Mehrere sogar. Ich habe ihrer wenigstens drei gezählt, die sich etwa so zusammenfassen lassen: Erstens ist es von einer Ehefrau vorsichtiger gehandelt, zu einem Liebhaber zu gehen, als den Schnellzug zu nehmen; sie entrinnt auf diese Weise vielleicht einem gräßlichen Tode durch ein Eisenbahnunglück; zweitens ist es für eine Gattin wertvoll, in ihrem Manne einen robusten Glauben an Gespenster zu unterhalten; dieser Glaube kann in schwierigen Lagen einen glücklichen Notbehelf bieten; drittens soll ein Gatte beim Leichenbegängnisse seiner Frau geschmackvoll trostlos und nicht etwa kalt gesammelt oder gar still vergnügt sein; denn in dem zwar seltenen, aber doch denkbaren Falle, daß die Tote lebendig ist und die Haltung des trauernden Gatten beobachtet, würde ein ungenügendes Maß von Leid einen sehr ungünstigen Eindruck auf sie machen, während der gehörige Grad von Verzweiflung dem Gatten unfehlbar die Liebe und Dankbarkeit der Beweinten sichert. Diese dreifache Moral sollte das Stück allen Kreisen, die sich für Ehebruch näher interessieren, wertvoll machen.

VIII

Der Fall Lemaître

„L'aînée", „Die Älteste", heißt ein Lustspiel in vier Aufzügen und fünf Bildern von Jules Lemaître, das im Gymnase gespielt und von der Kritik mit einigen höflich gedämpften Vorbehalten gelobt wurde. Wenn es sich um einen der jüngsten Akademiker handelt, der nach menschlichem Ermessen noch lange Jahre des Einflusses vor sich hat, um eine Säule der Revue des Deux Mondes, um einen Mitarbeiter außer Dienst und im Dienste der ersten Tageszeitungen, so braucht das nichts für das Stück zu beweisen und ich würde diesem um seiner eigenen Verdienste oder Mängel willen thatsächlich keine besondere Studie gewidmet haben. Seine Bedeutung liegt nur darin, daß es in die Untergründe des Geistes und Charakters seines Verfassers hinableuchtet und zur Vervollständigung seines Bildnisses dient, dessen Anspruch auf einen Platz in der Galerie namhafter Zeitgenossen nicht zu bestreiten ist.

In einem Orte der französischen Schweiz amtet als Seelsorger der Pastor Petermann, der würdige Sprößling einer Familie, in der seit dem Augsburger Bekenntnisse das geistliche Amt vom Vater auf den Sohn erblich ist. Der derzeitige Vertreter der Dynastie ist vom Himmel mit sechs Töchtern gesegnet. Man kennt diese Pfarrhäuser, die nach einem Studentenworte so gerammt voll von Töchtern sind,

daß eine zum Schornstein hinausquillt, wenn ein Gast zur Thür hereintritt. Eine Person im Stücke verfehlt nicht, die Bemerkung zu machen, es sei doch sonderbar, daß die frommen Gottesleute, die so sehr gegen die Verführung des Fleisches eifern, in der Regel selbst so viele Verführerinnen des Fleisches in die Welt setzen. Pastor Petermann macht kein Hehl daraus, daß seine vornehmste Sorge, vor dem eigenen Seelenheil und dem seiner Gemeinde, die Verheiratung seiner sechs Töchter sei. Die Aufgabe ist zum Glück nicht allzu schwierig. Die Petermannschen Fräulein sind erstaunlich schneidige Geschöpfe, die mit unvergleichlichem Eifer und allen Listen eines Pelzjägers der Hudson-Bai-Gesellschaft auf den Mann pürschen und, wie sich im Laufe des Stückes herausstellt, ihr Wild niemals verfehlen.

Das heißt alle bis auf eine, die älteste, Lia. Dieses Mustergeschöpf ist ganz Liebe, Güte, Demut und Frömmigkeit. Sie denkt nie an sich, immer nur an die anderen. Sich für die anderen zu opfern ist immer ihre erste natürliche Bewegung. Und die anderen nehmen alles an. Sie fordern alles von der engelhaft selbstlosen Schwester. Ihnen ist kein Opfer Lias zu groß. Zwischen diesem wandelnden Traktätlein und den fünf Schwestern besteht nicht die entfernteste geistige Ähnlichkeit. Die fünf sind, eine wie die andere, Ausbünde neuer Weiblichkeit, Verächterinnen des Mannes und darum Meisterinnen des Flirts, Anhängerinnen der amerikanischen Taktik entschlossenen Angriffes. Sie führen Tagebücher, die einen Gendarmerie-Wachtmeister schamrot machen würden, spotten turmhoch überlegen über den biederen Papa, seine berufliche Salbung, seine Bibelsprüche, seine langweiligen Predigten, lesen die knusprigsten Romane und träumen nur von Toiletten, Bällen, Reichtum und allen Eitelkeiten dieser zeitlichen Welt. Man fragt sich

mit Erstaunen, wie diese flotten Damen im ehrbaren Vaterhause zu ihren blendenden Talenten gelangt sind und wie dieselbe Abkunft, Erziehung und Umgebung zugleich das Heiligenbild Lia und die fünf Schwestern Barrison Dorothée, Desdemone, Elsa, Josabeth und Hedwige — solche Namen giebt man in der Familie Petermann den Töchtern! — liefern kann.

In dem Pfarrhause geht es zu wie — doch nein; das einzig richtige Vergleichsobjekt zu nennen verbietet die Ehrbarkeit. Die fünf patenten Schwestern locken alle jungen Leute auf mehrere Meilen in der Runde an und helfen ihrer etwaigen Schüchternheit durch Spiele nach, bei denen die gute Lia sich das Angesicht verschleiert, während Vater Petermann den merkwürdigen Ungezwungenheiten der tollen Jugend mit gütigem Lächeln zusieht — dem Reinen soll ja alles rein sein! Namentlich ein gewisses Blindekuhspiel, das den Hauptinhalt des ersten Aufzuges ausmacht, erinnert an das äußerste, was ich an handgreiflichen Vertraulichkeiten zwischen angeregten Pärchen jemals in den Tanzpausen des Moulin de la Galette auf Montmartre zu sehen bekommen habe. Doch man darf daran keinen Anstoß nehmen, denn es geschieht zu löblichem Zwecke und der Zweck heiligt das Mittel. Das gewagte Blindekuhspiel endet in fünf Verlobungen, wie soll Papa Pastor nicht seinen Segen dazu geben?

Der Zweck heiligt das Mittel. Dieses von den Gegnern des Katholizismus für katholisch erklärte Wort ist überhaupt das Leitwort des protestantischen Seelsorgers Petermann. Er hat einen sehr reichen, allein lebenden Nachbar, Monsieur Dursay, der den Unternehmungen angriffslustiger Jungfrauen entgangen ist, weil man weiß, daß er verheiratet ist, sich jedoch von seiner Frau wegen eines Unfalles

in der Ehe gütlich getrennt hat. Diesem Nachbar, der irgendwie mit Bank und Börse zusammenhängt, öffnet sich der Gottesmann. Er vertraut ihm an, daß er in Goldminen spekuliere, und verlangt einen guten Rat für seine Spekulationen. Als Dursay sich wundert, daß ein Diener am Worte sich auf solche Dinge einläßt, setzt ihm Petermann mit frommem Augenaufschlag auseinander: „Seine Töchter unter die Haube zu bringen ist für einen Vater ein gottgefälliges Werk. Zu diesem Zwecke ist es nötig, ihnen eine entsprechende Mitgift zu stiften. Durch vernünftige Spekulation biete ich der gütigen Vorsehung die Möglichkeit, mir zur Abrundung der erforderlichen sechs Mitgiften behilflich zu sein, folglich liegt meine Spekulation durchaus im Plane der Vorsehung und ist ein gottgefälliges Werk.“ Folgen einige Verse der Schrift als Belegstellen. Dursay, dem gleich uns allen wohlbekannt ist, daß Pastoren ihren Töchtern ansehnliche Mitgiften zu geben pflegen und daß man Pastorstöchter in der Regel um ihrer Reichtümer willen freit, läßt sich überzeugen und giebt Pastor Petermann den erbetenen Rat, schärft ihm aber zugleich ein, vor allen Dingen auf rechtzeitiges Verkaufen bedacht zu sein. Es sei gleich bemerkt, daß der Gottesmann diesen Rat in den Wind schlägt und in der Folge sein ganzes Vermögen verliert.

Im Petermannschen Hause verkehrt seit einiger Zeit ein junger Pastor Mikils, zu dem Lia in stiller Liebe entbrannt ist. Sie glaubt, daß er ihre Neigung erwidert. Das war auch anfangs der Fall. Aber die Zweitgeborene, Norah, hat gefunden, daß er gute Prise sei, und sofort die Enterhaken nach ihm ausgeworfen. Dieser kleine Zug gestattet schon ein Urteil über den Charakter dieser Norah und der weitere Verlauf des Stückes rechtfertigt dieses

Urteil auf das ausgiebigste. Mikils ist Norah in keiner Weise gewachsen. Er läßt sich widerstandlos von ihr fangen, hat aber die unbewußte Grausamkeit, Lia um Rat zu fragen, ob er es wagen dürfe, das Mädchen seiner Wahl um die Hand zu bitten, da er seiner Frau keine weltlichen Vergnügungen, keine Unterhaltung, kein rauschendes Dasein bieten könne. Lia, die überzeugt ist, daß er an sie denke, beeilt sich, ihm zu versichern, daß sie nichts derartiges wünsche, sondern mit dem stillsten Dasein der Pflicht und Liebe vollauf zufrieden und glücklich sein werde. „Sie! Das weiß ich. Sie sind eine Heilige. Sie sind ein besonderes, höheres Wesen. Aber Norah —“ Norah! Auf diese Weise erfährt Lia, welchen Streich die Schwester ihr gespielt hat. Sie verbirgt ihren jähen Schmerz vor Mikils, dem sie rät, seinem Herzenszuge zu folgen, hat indeß trotz ihrer Heiligkeit eine etwas stürmische Auseinandersetzung mit Norah. Diese sagt ihr mit unverschämter Offenheit, sie müsse für sich sorgen, Mikils passe ihr, der Verzeihung Lias sei sie immer sicher gewesen, denn Lia sei eine Heilige, ein besonderes, höheres Wesen u. s. w. Lia verzeiht ihr thatsächlich und fleht sie nur an, Mikils wenigstens glücklich zu machen.

Ja wohl! Im zweiten Aufzuge, der fünf Jahre nach dem ersten spielt, bekommt Pastor Petermann plötzlich ein Telegramm von Mikils, das ihm ankündigt, der Schwiegersohn sei mit Norah unterwegs zu ihm. Was bedeutet dieser plötzliche Besuch? Wir sollen es gleich erfahren. Mikils und Norah fallen ins Haus, jener mit sonderbar tragischen Mienen, diese etwas sorgenvoll, doch im Grunde unterhalten. Sie nimmt bei der ersten sich darbietenden Gelegenheit Lia beiseite und erzählt ihr mit äußerster Kaltblütigkeit: „Ich habe den braven Mikils betrogen.“ — „Un-

glückliche! Wie hast du das gethan?" — „Sei doch nicht so. Es giebt nur eine Art, einen Mann zu betrügen. Mikils ist dahinter gekommen. Natürlich regt er sich über die Geschichte auf. Was kann ein Mann in solcher Lage thun? Die Frau ermorden, sich mit dem andern schlagen, sich scheiden lassen oder verzeihen. Die drei ersten Mittel sind bei einem Geistlichen ausgeschlossen. Bleibt nur das vierte. Der arme Mikils brennt darauf, mir zu verzeihen. Aber er hat nicht den Mut, es aus eigener Bewegung zu thun. Er will, daß ein anderer es ihm rate oder vorschreibe. Und da ist er auf den albernen Einfall gekommen, Papa zum Richter über mich zu machen. Der arme Papa versteht solche Dinge nicht recht und die Sache würde ihm sicher peinlich sein. Also bitte, meine gute Lia, verhindere Mikils, daß er mit Vater spricht, und gieb du ihm den guten Rat, den zu empfangen er hierher gereist ist."

Zuerst sprudelt Lia ihre Schwester an. „Wie! Du hast mir meinen Mikils gestohlen und nun hast du ihn nicht einmal glücklich gemacht! Er war eine bloße Puppe in deiner Hand!" u. s. w. Norah läßt lächelnd auswettern und wiederholt ruhig ihre Bitte. Die gute Lia widersteht nicht länger. Ihre Liebe zu Mikils hat die Beichte Norahs nicht überdauern können. Der junge Pastor ist nicht mehr der hinreißende Kanzelprediger, sondern nur noch der betrogene Ehemann, und ein Hörnerträger ist immer lächerlich, auch in den Augen einer Heiligen. Mit etwas Verachtung und viel Nachsicht bringt sie bei ihm ihre Verteidigungsrede an und erkennt, daß Norah richtig gesehen hat. Mikils wünscht nichts besseres, als seiner ungetreuen Gattin die Arme zu öffnen. Er liebt sie nach dem Abenteuer noch viel mehr als vorher, denn es hat sie ihm pikanter gemacht, mit der Pikanterie der Sünde, und andererseits

stellt Norah fest, daß das kurze Gewitter von Eifersucht Mikils zu einem andern gemacht hat. Er hat sich sehr zu seinem Vorteil geändert. Er ist temperamentvoller geworden. Er hat einen offenen Sinn für Welt und Menschen. Kurz — Norah sagt das Wort: er ist jetzt ein „pasteur rigolo“.

Während Lia zwischen Mikils und Norah Frieden stiftet, begibt sich etwas unerwartetes. Der Bürgermeister des Ortes, Herr Müller, ein leidlich erhaltener, sehr wohlhabender Fünfziger, erscheint im Pfarrhause und fragt den Pastor, ob er ihm gestatte, um die Hand von Lia anzuhalten. Petermann ist überglücklich und macht der Tochter sofort vom Schritte des Herrn Müller Mitteilung. Lia hat die Liebe zu Mikils überwunden, sie ist nun dreißig Jahre alt, sie hat für Müller Achtung und Freundschaft, einen bessern hat sie kaum zu erwarten; sie erklärt den Eltern, sie werde einwilligen.

Aber die jüngste Schwester, Hedwige, die außer Lia allein noch unversorgt ist, hat alles gehört und rasch ihren Plan gemacht. Als Müller am Abend wiederkommt, um sich die Antwort zu holen, findet er im Salon Hedwige allein. Die siebzehnjährige Kröte fällt über den Fünfziger her, spielt ihm einen Auftritt von Liebe und Verzweiflung vor, setzt ihm mit den bewährtesten Mitteln zu, mit denen die weiblichen Stammgäste in Nachtkaffees operiren, und erklärt ihm schließlich, indem sie sich ihm auf den Schoß setzt und die Arme um seinen Hals schlingt, sie müsse sterben, wenn er sie nicht heirate. Der arme Mann macht sich mühsam los und reißt entsetzt aus, schreibt aber sofort dem Pastor einen Brief, in dem er gewunden erklärt, er habe sich über seine Gefühle getäuscht und gebe seiner Bewerbung um Lia keine Folge. Beim Empfange dieses unerklärlichen

Briefes ist Pastor Petermann tief betrübt. Eine so schöne Gelegenheit, wieder eine Tochter loszuwerden, verloren! Hedwige beeilt sich, sein geknicktes Herz aufzurichten. Herr Müller verzichtet auf Lia, weil er — sie heiraten werde! Papa möge ganz ruhig sein, Herr Müller werde wiederkommen. Das giebt dem Pastor seinen Seelenfrieden wieder. Siebzehn Jahre sind ja ein bischen jung für einen Fünfzigjährigen, aber — was Gott thut, ist wohlgethan. Und der zärtliche Vater beeilt sich, Lia darauf vorzubereiten, daß von ihr ein neues Opfer erwartet werde, Herr Müller ziehe anscheinend die siebzehnjährige Schwester der dreißigjährigen vor, aber sie sei ja als selbstlos und hingebend bekannt u. s. w.

Lia begreift, was ihr wieder von der Schwester und den Eltern zugefügt worden ist, und namenlose Bitterkeit erfüllt ihr Herz. In dieser Stimmung sieht sie sich gezwungen, an einem Gartenfeste teilzunehmen, das der reiche Nachbar Dursay der Familie Petermann giebt, um deren Herd sich zufällig alle Töchter und Schwiegersöhne mit dem bereits zahlreichen Nachwuchs versammelt haben. Auch ein Neffe Dursays ist unter den Gästen, ein verführerischer französischer Husaren-Leutnant in Uniform (auf Schweizer Boden?!). Die Schwestern tollen und flirten nach ihrem Brauche, jede mit dem Manne einer andern. Lia bescheidet sich mit der Rolle der Näschen reinigenden Märchentante bei den Kleinen. Leutnant Dursay beobachtet sie und findet sie reizend. Er fordert sie zum Tanze auf und macht ihr im besten Reiterstil den Hof. Lia, die nicht gewohnt ist, Worte der Huldigung und Zärtlichkeit zu hören, gerät in Verwirrung. Ihr Herz öffnet sich und strömt über. Der Husar nimmt seinen Vorteil wahr und ladet sie ohne Zögern ein, mit ihm in einen Pavillon am Ende des Parkes zu

kommen, den er bewohnt. Dort lasse es sich ungestörter plaudern. Lia folgt ihm arglos. Der Husar verriegelt die Thür und wird sehr zutraulich. Lia wehrt ihn sanft ab, erzählt ihm ihr Leben, erklärt ihm, wie sehr sie sich nach Liebe sehne und wie wenig sie ihr bisher geworden ist, und verlangt dann, den Pavillon zu verlassen. Der Leutnant, statt durch diese rührende Beichte einer armen keuschen Seele entwaffnet und zu Hochachtung oder mindestens Mitleid gezwungen zu sein, greift sie mit der Roheit eines betrunkenen Stallknechtes an. Lia schreit auf, der Lärm ruft die ganze Gesellschaft herbei, man rüttelt außen heftig an der verriegelten Thür, Leutnant Dursay muß sie öffnen und Lia stürzt mit gelöstem Haar, die Kleider in Unordnung, hinaus, mitten in die versammelte Familie. Welch ein furchtbares Ärgernis! Welcher Klatsch im Orte! Die Eltern verstoßen sie, Schwestern und Schwäger wenden ihr den Rücken. Nur Pastor Mikils, nachsichtig gegen die Schwäche des Fleisches, hält zu ihr und Norah verteidigt sie entschlossen. Sie fordert von den Eltern Verzeihung für Lia. Papa Pastor verweigert sie entschieden. In der Familie Petermann hat sich noch nie eine Tochter vergangen. „Du irrst,“ sagt die ruhig freche Norah: „ich habe meinem geliebten, teuren Pastorchen Mikils die schönsten Hörner der Welt aufgesetzt.“ Papa Petermann hebt beide Hände zum Himmel. „Wenn die unglückselige Lia wenigstens still geblieben wäre, als wir sie riefen und an der Thür rüttelten!“ — „Wie, Vater, es wäre dir lieber gewesen, sie wäre schweigend gefallen, als daß sie ihre Ehre laut verteidigt?“ — „Ja. Denn vor allem muß Ärgernis verhütet werden.“ Das giebt Norah Gelegenheit zu einer schönen Rede gegen die Heuchelei und Mikils zur Anrufung der christlichen Liebe. Pastor Petermann schämt sich und ruft Lia herbei,

um ihr kühl und obenhin zu verzeihen, doch muß sie das Haus verlassen, um in der Fremde eine Stelle als Erzieherin anzunehmen.

Lia schickt sich an, in die Verbannung zu gehen. Da erscheint Nachbar Dursay und erklärt, er sei von seinem Neffen beauftragt, sie um ihre Hand für ihn zu bitten. Sie lehnt ab. „Ihr Neffe will begangenes Unrecht sühnen. Das genügt nicht für einen Lebensbund.“ — „Es ist nicht nur das. Er liebt Sie auch.“ — „Zu spät. Ich liebe ihn nicht.“ Dursay zögert, kämpft kurz mit sich, dann platzt er los: „In diesem Falle bitte ich um Ihre Hand für mich.“ — „Für Sie! Sie sind ja —“ — „Verheiratet? Fabel. Ich bin Junggeselle und habe die Geschichte nur verbreitet, um sturmfrei leben zu können.“ Nun sinkt Lia in die Arme des alten Freundes und gleichzeitig trifft ein neuer Brief Müllers ein, der um die Hand der siebzehnjährigen Hedwige anhält. Papa Petermann zieht gerührt die beiden letzten Töchter an seine Vaterbrust. „Der Herr hat in seiner Gnade alles zum besten gewendet.“

Bei den dichterischen Schwächen dieses Machwerkes zu verweilen lohnt nicht. Daß das Gefüge schlumpig lose ist, daß alle Menschen in dem Stücke unsagbar niedrig und verächtlich sind, daß selbst die heilige Lia ihre Heiligkeit jede Spanne lang unterbricht, um mit den Schwestern und dem ihr weggeschnappten Pastor Mikils wegen der an ihr verübten Schurkereien zu keifen, daß nicht eine Person, nicht ein Vorgang des Stückes auch nur einen Augenblick den Eindruck des Wirklichen, des Möglichen macht, will ich nicht umständlich nachweisen, denn „Die Älteste“ ist nicht bedeutend genug, um eine andere Kritik zu rechtfertigen, als die sich aus der bloßen Erzählung der

Fabel ergiebt. Das einzig Interessante an dem Stücke ist, wie ich im Eingange gesagt habe, der Verfasser.

Das Maß seiner sittlichen Höhe giebt der kleine Kniff, daß er alle Sympathie des Zuschauers für die abgefeimte Norah in Anspruch nimmt. Diese geborene Dirne — diese in einem Pfarrhaus geborene Dirne! — predigt gegen Pharisäertum und tritt für die verfolgte Unschuld ein. Diese fröhliche und völlig bedenkenfreie Sünderin giebt dem Papa Seelsorger eine Lektion christlicher Nächstenliebe, Nachsicht und Milde. So versteht Lemaître das Evangelium von den Zöllnern und Dirnen, die über die Augendiener gestellt werden. Nichts kennzeichnet niedrige Seelen so sicher und unabänderlich, als daß ihre Auffassung jeden edlen Gedanken unbewußt in seine Parodie verkehrt.

Und die Bewertung seines Charakters ergiebt sich aus dem Augenblick, den er gewählt hat, um den Protestantismus anzugreifen. „Nieder mit den Protestanten, Juden und Freimaurern!“ ruft man in Frankreich, und Lemaître schreibt flugs ein Stück, wofür der Nationalismus die Claque wirbt. Damit ist Lemaître ein Rekrut des Nationalismus geworden, in dem er es seitdem zum General gebracht hat.

Sollte er vorschützen, er habe nicht den Protestantismus verspotten und verächtlich machen, sondern nur zeigen wollen, daß der Priester im Cölibat allein seine sittliche Würde wahren kann, daß Ehe- und Familiensorgen ihn unrettbar vermindern und aus seiner Höhe und Reinheit in alle Pfützen des Alltagslebens hinabziehen? Das würde seinen Fall kaum besser machen. Es würde beweisen, daß Lemaître nicht die Satire des verheirateten und töchterreichen Priesters, sondern die Satire einer Gesellschaft geschrieben

hat, wo die Frauen mit der Sicherheit eines Naturgesetzes ihre Männer betrügen, wo die Mädchen nur um ihrer Mitgift willen geheiratet werden und wo die Religion einzig eine uneingestandene verliebte Schwärmerei der Frauen für den Geistlichen ist, der notwendig aufhören muß, sie anzuziehen, wenn eine von ihnen ihn für sich allein besitzt und ihn behandelt, wie alle Ehemänner behandelt werden. Möge das französische Publikum sich bei Lemaître für eine Verlästerung bedanken, die nur es selbst und nicht den Protestantismus treffen würde.

Aber Lemaître hat sicherlich nicht daran gedacht, dem französischen Volke einen Sittenspiegel vorzuhalten. Zu einem solchen immerhin etwas gefährlichen Amte würde er sich nicht melden. Wenn er „seiner selbst spottet", so „weiß er" jedenfalls „nicht wie". Mit Absicht und Bewußtsein kehrt er seinen Spott nur gegen den Protestantismus. Pastoren sind Heuchler, ihre Frömmigkeit ist salbungsvolle Augendienerei, ihr Sein und Thun ist Gemeinheit mit Bibelzitaten, ihre Ehrbarkeit das getünchte Grab; sie sind Kuppler ihrer Töchter, Börsenspekulanten mit dem erschwerenden Umstand der Patzigkeit, und in ihren Pfarrhäusern herrschen Montmartre-Sitten mit einem Aushängeschild von Kanzeltalar und Bäffchen.

Das ist ungefähr das vollständige Verzeichnis der Verleumdungen, mit denen man in Frankreich seit der Ligue die Hugenotten verfolgt hat und die man jetzt in gewissen Blättern wieder aufwärmt. Lemaître hat an die Stimmung der Stunde noch ein weiteres Zugeständnis gemacht. Er nennt seine Pastoren Petermann und Mikils. (Dem Ohre Lemaîtres klingt auch Mikils deutsch.) Man beachte die Absicht. Der Protestant ist immer ein Fremder, ein Deutscher. In die Abneigung gegen den Protestanten

soll auch ein Oberton von Fremdenhaß hineinklingen. Dann ist die nationalistische Harmonie vollständig. Thatsächlich heißen die berühmten französischen Pastorenfamilien Monod, Vernes, Sabatier, Pressensé, Morsier, Bersier, Claparède. Sie sind so gute Franzosen wie Lemaître selbst. Aber die Hetze wäre nicht so raffiniert, wenn die Pastoren des Stückes nicht deutsche oder angeblich deutsche Namen trügen.

Die Großthat Lemaitres war bisher die kritische Abschlachtung von George Ohnet. Es gehörte dazu weder besondere Tapferkeit noch eine außergewöhnliche Geistesanstrengung, denn der gute Ohnet ist ein dankbarer Gegenstand für eine kritische Metzelei. Als ich nach der Vorstellung der „Ältesten" das Gymnase verließ, fragte ich mich auf dem Heimwege: Ist ein Stück, das auf die Bosheit, den Haß, die albernsten Vorurteile eines bestimmten Publikums spekuliert, rühmenswerter als ein Roman, der sich an den Ungeschmack, die ästhetische Unbildung und die kindische Empfindsamkeit der Menge wendet? Mir scheint dieser leichter zu entschuldigen als jenes, denn er ist harmloser. Lemaitre hat witzig nachgewiesen, wie flach Ohnets Schreibweise, wie arm seine Gedankenwelt, wie drollig seine Erfindung ist. Ohnet kann jetzt Lemaître antworten, daß es weniger geistesplebejisch ist, der litterarischen Seichtheit, als dem Fanatismus der Mehrheit zu schmeicheln.

„L'Aînée" ist die Revanche von George Ohnet.



IX

„Cyrano de Bergerac“

Frankreich war bis in seine letzten Tiefen aufgewühlt. Mit der Gewalt einer Zwangsvorstellung beherrschte eine einzige Angelegenheit sein Denken. Der Parteihader war fast bis zum Bürgerkriege gediehen. Friedliche Bürger schienen in reißende Tiere verwandelt, die nach Blut schreien. Und inmitten dieser furchtbaren Aufregung drängte sich die Menge ein Jahr lang und länger allabendlich durch die zu eng gewordenen Pforten des Porte St. Martin-Theaters, füllte dessen Saal, einen der größten von Paris, bis in die äußersten Winkel und folgte beinahe fünf Stunden lang, weltvergessen, planetenfern von der draußen auf dem Boulevard tobenden Wirklichkeit, den Schicksalen des Helden Cyrano de Bergerac, die Edmond Rostand ihr in den fünf Aufzügen einer „Comédie héroïque“ darstellte. Das war eine Arion-Erscheinung. Das war eine orphische That. Wer mit seinen Versen Meereswogen glättet und Tiger zähmt, der hat die volle Dichteradelsprobe abgelegt. Er ist für jeden Sängerkrieg turnierfähig und mag seinen Schild an die Zinne jeder Wartburg hängen.

„Cyrano de Bergerac“ ist ein schönes Werk, ein Meisterwerk seiner Gattung. Auch widerständige Naturen, die der Dichter nicht in seinen Bann zu zwingen vermag, können sich daran erfreuen, denn es enthüllt sich darin dieses Seltene: ein glücklicher Mensch.

Edmond Rostand ist ein glücklicher Mensch. Er kennt unsere Zerrissenheiten nicht; er weiß nichts von unseren Qualen der Ungewißheit, von unserer verzehrenden Sehnsucht nach Erkenntnis, nach einem sicheren Ideal, nach einem noch so spärlichen, aber zuverlässigen Aufschluß über das Ziel, dem unbekannte Kräfte uns zutreiben. Er träumt heitere Künstlerträume und giebt ihnen sinnfällige Form. Nach Frohschammers Philosophie wäre unser ganzes Universum nichts Anderes als die Verwirklichung solcher Spiele einer schöpferischen Phantasie. Er verhängt die Welt mit schön gemalten Dekorationen, bevölkert sie mit reizenden Masken, läßt in ihr lustige, anmutige und heldische Geschehnisse vorgehen, hat seine Kurzweil daran und verbannt entschlossen die Wirklichkeit, die weniger ergötzlich ist, aus seinem Gesichtskreise.

Die Gestalt, die Rostand in den Mittelpunkt seiner Heldenkomödie gestellt hat, ist geschichtlich. Cyrano war in der That ein Dichter und Garde-Raufbold des siebzehnten Jahrhunderts und er hat in der That, meist um seiner beispiellosen Nase willen, die fabelhafte Zahl von mehr als tausend Zweikämpfen bestanden. Aber der wirkliche Cyrano hat Rostand nicht seine Dichtung eingegeben, sondern Rostand hat sich ihn aus der Geschichte geholt, weil er ihn seinem Phantasiebilde eines typischen Helden ähnlich fand. So wählt ein Maler, der genau weiß, was er malen will, auf dem Modellmarkte die Person, deren Äußeres seiner Vorstellung von dem geplanten Bilde nahekommt. Das scheint mir die Lösung des vielumstrittenen Problems der geschichtlichen Dichtung. Die Geschichte liefere dem Dichter Modelle und Requisiten. Die Komposition, zu der er Menschen und Dinge gruppiert, sei seine Erfindung, bei der er sich nur durch das Stilgesetz einschränken lasse, das unverständige

Verwendung des Gegebenen und als unmöglich empfundene Beziehungen des Altbekannten verbietet.

Das Stück beginnt mit einem Zeitbilde von elektrisierender Lebendigkeit. Wir sehen den Theatersaal im „Hotel de Bourgogne" im Jahre 1640, zugleich die Bühne und den Zuschauerraum mit allen Rängen. Die Vorstellung soll beginnen. Höfische Herrchen, tolle Pagen, randalierende Gardisten und Musketiere, verschüchterte Philister, beutelschneidende Schnapphähne, Blumenmädchen, geputztes Logenpublikum schwirren und wirbeln hin und her, schwatzen, lachen, schreien durcheinander, ulken von der Galerie zum Parterre, vom Parterre zur Galerie, treiben tausend Verrücktheiten und finden ihres Übermutes kein Ende. Eine kleine Gruppe Eingeweihter, darunter der Dichter und Pastetenbäcker Ragueneau, erwartet mit großer Spannung etwas besonderes. Cyrano de Bergerac kann den Hauptdarsteller der Truppe, Montfleury, nicht ausstehen. Er hat ihm also kurzweg verboten, aufzutreten. Der Schauspieler scheint sich daran nicht gekehrt zu haben. Er ist auf dem Theaterzettel angekündigt. Er wird sofort auf der Bühne erscheinen. Wie wird Cyrano das aufnehmen? Denn von diesem Manne kann man sich des Äußersten versehen. Ragueneau giebt von ihm diese Schilderung:

Ich glaube nicht, daß uns der feierliche
Herr Philipp von Champaigne sein Bildnis male.
Doch toll, doch maßlos, doch verblüffend, wie
Er ist, hätt' er dem sel'gen Callot wohl
Für seine Schilderei'n den malerischsten
Raufbold geliefert. Riesenfilz mit drei
Gesträubten Federbüschen; Wamms mit mindstens
Sechs Schößen; ein Radmantel, den ein Degen
Von ungeheurer Länge hinten hochhebt,
Wie eines Kampfhahns dreister Federschwanz.

Stolzer als alle Artabans, die je
Die vielgebärende Gascogne zeugte,
Zeigt er in seiner Pulcinella-Krause
Ein Nasen-Ungetüm — ah, meine Herren!
Welch eine Nase! Welch ein Riecher! Nein;
Man kann nicht einen solchen Rüsselträger
Erblicken, ohne daß erstaunt zu rufen:
„Herr — wirklich — nein — Sie übertreiben!“

Diese Nase ist Cyranos Schicksal. Sie verwickelt ihn fortwährend in Händel, denn ein Blick oder sogar eine Anspielung auf sie wird von ihm sofort mit einer Herausforderung beantwortet. Und sie giebt ihm ein Bewußtsein lächerlicher Häßlichkeit, das ihn dem Weibe gegenüber scheu und furchtsam macht.

Montfleury tritt trotz des Verbotes auf. Cyrano, der ungesehen eingetreten ist, hat mitten im Parterre Platz genommen. Beim ersten Vers, den der Schauspieler spricht, erhebt er plötzlich die Stimme: „Schelm, habe ich dir nicht die Bühne für einen Monat verboten?“ Montfleury stutzt, zögert, will trotzen; Cyrano wiederholt ruhig und unerbittlich: „Hinaus!“ Die Zuschauer nehmen für und gegen ihn Partei. Ein Hofkavalier wagt geradezu, Ruhe zu fordern. Da wirft Cyrano großartig einen Geldbeutel, wie wir später erfahren, alles, was er bei Leib und Leben besitzt, dem Regisseur zu, der kläglich jammert, er müsse die Einnahme zurückzahlen, wenn die Vorstellung unterbrochen werde, und fordert den wohlduftenden Marquis auf, vom Leder zu ziehen. Der Marquis antwortet voll Verachtung: „Sie Dichter!“ — „Gewiß, mein Herr,“ giebt Cyrano zurück; „ich bin es so sehr, daß ich Ihnen während des Fechtganges aus dem Stegreif eine Ballade dichten werde. Drei Strophen, eine Widmungs-Halbstrophe, und am Schlusse der Widmung bekommen Sie Ihre Abfuhr.“ Und vor dem vollen Saale

beginnt er den Zweikampf, wie Boulevardiers sich heute im Parc aux Princes oder auf dem Rennplatze in Longchamps vor einer Versammlung geladener und ungeladener Gäste zu schlagen pflegen. Die Ballade ist reizend, die Stöße und Paraden sind glänzend, und am Schlusse der Widmung sticht er den Marquis, wie verheißen, über den Haufen. Ungeheurer Jubel, man umdrängt Cyrano beglückwünschend, ein Musketier tritt an ihn heran und sagt ihm mit einem Händedrucke: „Mein Herr, wollen Sie mir gestatten? Das war durchaus schneidig. Ich sollte mich darauf verstehen!“ — „Wer war dieser Herr?“ fragt Cyrano, als der Musketier gegangen ist. Die fanfarenartige Antwort lautet: „d'Artagnan.“

Der ganze Saal ist in ungeheurer Begeisterung auf den Beinen, Montfleury verschwindet wie in einer Versenkung, Cyrano behauptet das Schlachtfeld. Da fragt ihn ein Freund, was er eigentlich gegen den armen Teufel von Komödianten hat? Was? Montfleury hat sich unterstanden, seinen Blick auf einer Dame ruhen zu lassen, die Cyrano liebt! Denn der arme häßliche Cyrano liebt. „Die Schönste, die Prächtigste, die Feinste, die Blondeste, die es auf Erden giebt.“ Wer ist dieses Weib? „Eine tödtliche Gefahr, ohne es zu wollen, entzückend, ohne daran zu denken, eine Falle der Natur, ein rosiger Zauberbecher, darin die Liebe hinterhältig lauert! Wer ihr Lächeln kennt, der kennt Vollkommenes. Sie ist anmutig mit einem Nichts. Sie weiß alles Göttliche in jede ihrer Bewegungen zu fassen. Du kannst in keine Muschel steigen, Venus, du kannst in den großen blühenden Wäldern nicht dahinschreiten, Diana, wie sie in ihre Sänfte steigt und in Paris dahinschreitet!“

Das Weib, das er in diesem verzückten Stil Hoffmanns v. Hoffmannswaldau schildert — man vergesse nicht, daß

die Geschichte zur Zeit des Hôtel de Rambouillet spielt, und übrigens ist die Angeschwärmte selbst eine précieuse — ist seine leibliche Base, Fräulein Magdeleine Robin, nach der Hôtel de Rambouillet-Mode dichterischer Roxane genannt. Ob er ihr seine Liebe gestanden hat? Niemals! Denn er ist zu häßlich, um daran zu denken. Und während er dies dem Freunde sagt, quillt ihm eine Thräne über das Augenlid. Denn dieser unfehlbare Degen ist zugleich eine empfindsame schöne Seele. „Du weinst?“ „Ich? Nein. Niemals. Es wäre zu garstig, wenn eine Thräne eine solche Nase entlang liefe. So lange ich es verhindern kann, werde ich niemals der göttlichen Schönheit der Thränen gestatten, sich mit so grober Häßlichkeit gemein zu machen. Denn es giebt nichts Erhabeneres als Thränen und ich möchte nicht, daß auch nur eine einzige durch mich, indem sie Gelächter erregt, selbst lächerlich gemacht werde.“

Aber siehe da — Roxane, die im Saale ist, die seinen Zweikampf bewundernd mit angesehen hat, schickt ihre Begleiterin zu ihm und. läßt ihn um ein geheimes Stelldichein bitten. Ein Stelldichein! Von Roxane! Ein Schwindel erfaßt ihn. Er fühlt sich zum Himmel entrafft. Er verspricht, am folgenden Morgen nach der Messe beim Dichter-Pastetenbäcker Ragueneau auf die Holde zu warten. Durch seine Adern fließt Lava. Er möchte unerhörte Thaten thun, mit einer ganzen Welt den Kampf aufnehmen. Er hat an dem Tage nichts gegessen; er hat keinen roten Heller in der Tasche; er nimmt dankbar ein Tröpfchen Wasser, eine einzige Weinbeere, ein halbes Zwiebackplätzchen von der Buffetdame an, die ihm verschämt und zärtlich alle Leckereien ihrer Auslage anbietet. Aber als einer seiner Freunde, ein Kneipgenie, torkelnd hereinstolpert und kläglich erzählt, er sei gewarnt worden, der Graf von Guiche, um sich für

einen Spottvers zu rächen, habe hundert Gurgelabschneider gedungen, die ihm nun auflauern, um ihn zu ermorden, und er getraue sich nicht heimzugehen, da ruft Cyrano: „Geh' nach Hause, Freundchen: ich folge dir. Fürchte nichts. Einer gegen hundert! Das ist gerade, was ich brauche!"

Diese ausführliche Nacherzählung des ersten Aufzuges giebt hoffentlich eine Vorstellung von dem Helden, von dem Tone der Dichtung, von der Stimmung. Mit den übrigen vier Aufzügen können wir viel rascher fertig werden. Sie sind eine Folge sich überstürzender Thaten höchsten Heldentums, tiefster Liebe, engelhaftester Selbstlosigkeit, dionysischen Humors, alles „Schönen, was Menschenbrust bewegt." Im zweiten Aufzuge sind wir beim Dichter-Pastetenbäcker Ragueneau. Sein Laden ist ein Dichter-Asyl. Er ist eine Freistätte des Ideals, wo man für Verse köstliche Gratismahlzeiten empfängt. Während der Hausherr seine ausgehungerten lyrischen Gäste speist und tränkt und die Gelegenheit benützt, um ihnen ein entzückendes Mandeltorten-Rezept in Form eines Gedichtes vorzutragen:

„Battez, pour qu'ils soient mousseux,
Quelques oeufs,
Incorporez à la mousse
Un jus de cédrat choisi,
Versez-y
Un bon lait d'amande douce" u. s. w.,

erfahren wir die große Stadtneuigkeit der letzten Nacht. Cyrano hat sich thatsächlich allein mit hundert gedungenen Mördern geschlagen. Er hat acht der Schnapphähne getötet, ich weiß nicht wie viele verwundet; die übrigen sind mit Zeter ausgerissen und haben das Straßenpflaster mit Banditenmänteln und -Hüten bestreut, die Cyranos Kameraden, die Zeugen dieses phantastischen Gemetzels, aufgelesen haben.

Cyrano erscheint zum Frühstelldichein mit Roxane. Ragueneaus Glückwünschen gegenüber möchte er sein nächtliches Abenteuer am liebsten leugnen, wenn eine Wunde an der Hand, die einzige, die ihm die Strolche haben beibringen können, nicht zur Verräterin an seiner Bescheidenheit würde. Roxane läßt ihn warten. Um sich die Zeit zu verkürzen, dichtet er rasch eine Hymne der Liebe. Hier ist die Angebetete endlich. Ohne Umschweife beginnt sie: „Ich liebe jemand." — „Ah!" — „Der es nicht ahnt." — „Ah!" — „Noch nicht." — „Ah!" — „Aber er wird es bald erfahren." — „Ah!" — „Ein armer Junge, der mich bisher schüchtern, aus der Ferne, liebte und nicht wagte, es mir zu gestehen." — „Ah!" — „Ich habe aber das Geständnis auf seinen Lippen beben sehen!" — „Ah!" — „Er dient in Ihrem Regiment!" — „Ah!" — „Er ist Kadett in Ihrer Kompagnie!" — „Ah!" — Cyrano wagt nicht zu atmen. Er bezieht alles auf sich! Da kommt plötzlich der entsetzlich eisige Wasserstrahl: der Geliebte ist der junge, bildschöne Baron Christian de Neuvillette und Roxane hat sich ihrem Vetter lediglich geöffnet, damit er den Adonis unter seinen Schutz nehme. Christian ist Nordfranzose; er hat es gewagt, in die Kompagnie der Gascogne-Kadetten einzutreten, und man weiß, daß diese jungen Tiger keinen unter sich dulden, der nicht mit Garonnewasser getauft ist. Der Eindringling bekommt rasch Händel und es ist kein Beispiel bekannt, daß jemand, den die schrecklichen Raufer auf den Strich genommen haben, lebendig aus ihren Händen hervorgegangen wäre. Cyrano verspricht Roxane, über Christians Leben brüderlich zu wachen, und die Schöne zieht ab mit Worten überströmender Dankbarkeit, die wie ebensoviele Tropfen geschmolzenen Bleies auf Cyranos Herz fallen.

Die Kadetten der Gascogne stürzen mit Tumult herein, um ihren Kameraden wegen seines letzten Abenteuers zu feiern. Christian ist auch dabei. Die Gelegenheit ist günstig, um zu sehen, aus welchem Teig der Bursche geknetet ist. Sie flüstern ihm spöttisch zu, wenn er ein toter Mann sein wolle, so brauche er nur eine Anspielung auf Cyranos Nase zu machen, und warten die Wirkung ihrer boshaften Warnung ab. Auf das allgemeine stürmische Andrängen läßt Cyrano sich herbei, sein Nachtabenteuer zu erzählen. Christian, auf dem alle Augen höhnisch ruhen, fühlt, daß er verloren ist, wenn er sich nicht jetzt durch eine Tollkühnheit durchsetzt, und unterbricht die Erzählung fortwährend durch Bemerkungen über die Nase. Zur allgemeinen Verwunderung läßt Cyrano dies sechsmal, siebenmal, achtmal geschehen, ohne etwas zu erwidern. Beim neuntenmal fährt er endlich wie eine Stichflamme auf — Ha! nun wird's losgehen! jubeln die Kadetten. Er jagt alle zur Bude hinaus und mit Christian allein geblieben öffnet er die Arme und ruft ihm zu: „An meine Brust!“ Er erzählt ihm, Roxane habe ihn ihm empfohlen, denn sie liebe ihn. Christian ist überglücklich, aber — ein Wermutstropfen mischt sich in den Seim. Er ist schön, das weiß er. Aber er weiß auch, daß er keinen Schimmer von Geist und Bildung hat. Roxane aber ist eine précieuse, sie verlangt Witz, Dichtung, Bilder, sie liebt ihn aus der Ferne, aber sie wird bitter enttäuscht sein, wenn sie ihn in der Nähe sieht und namentlich hört. Cyrano weiß auch dafür Rat. Er selbst wird Christian mit der nötigen Litteratur versorgen. Und er giebt ihm als erste Anzahlung das Gedicht, das er selbst vorhin geschrieben hat. Christian soll es Roxane schicken. Cyrano urteilt mit reizend unbewußter Naivetät, daß es sehr ge-

eignet sei, sie mit Bewunderung für Christians Geistesgaben zu erfüllen. Die Sache ist abgemacht und Cyrano läßt die anderen wieder in den Laden treten. Was! Keine Leiche auf der Diele? Hat man ihnen ihren Cyrano ausgewechselt? Ein Musketier schöpft aus dem ungewohnten Vorgang den Mut, zu rufen: „Man darf also jetzt von seiner Nase reden? Welch ein Geruch! Sie sind ja Kenner! Wonach riecht es hier?“ — „Nach gewissen Feigen!“ erwidert Cyrano und giebt ihm eine ungeheure Ohrfeige, während die Kadetten, die ihren Cyrano wieder erkennen, in ein Jubelgeheul ausbrechen.

Cyrano bleibt seiner selbstaufopfernd übernommenen Rolle einer Vorsehung der beiden Liebenden treu. In einem Nachtauftritte unter dem Balkon von Roxane spricht er, vom Schatten des Hauses verborgen, glühende, hinreißende, berauschende Worte der Liebe zur Schönen empor, während der hübsche Christian, im Mondlicht sichtbar, die Geberden dazu macht, eine etwas gekünstelte, aber sehr wirksame Wiederverwendung des Don Juan-Leporello-Ständchenmotivs. Cyrano findet seine Wonne darin, die Geliebte für einen Glücklicheren heiß zu machen und sich zu sagen, daß sie eigentlich doch seinen Geist, seine Seele, seine Leidenschaft liebt. In diesem Auftritt erscheint unter anderem eine Definition des Kusses, die an die Doczische erinnert, doch sind Ludwig Doczis Verse natürlicher, feiner und echter.

Mitten in dieses lyrische Entzücken schlägt eine Bombe. Die Kompagnie der Kadetten von Gascogne muß in den Krieg, zur Belagerung von Arras. Das ist eine Rache des Inhabers der Kompagnie, des Grafen de Guiche, der Roxane nachstellt, von ihr jedoch abgewiesen wurde wegen ihrer Liebe zu einem Kadetten seiner Kompagnie. Cyrano

bringt es fertig, noch in der Nacht Roxane und Christian durch einen Kapuziner, der einen Liebesbrief des Grafen de Guiche bestellen soll, aus dem Stegreif trauen zu lassen, und nun zieht er getrost in den Krieg.

Wir sind vor Arras. Die Belagerer sind ihrerseits durch die Spanier belagert und bis aufs äußerste ausgehungert. Nur ein Vogel kommt über die spanischen Linien hinweg. Nur ein Vogel und — Cyrano. Er hat beim Scheiden Roxane versprochen, daß Christian häufig schreiben werde. Er schreibt selbst täglich den versprochenen Brief und trägt ihn jeden Morgen vor Tagesanbruch unter immer erneuter Lebensgefahr durch das spanische Lager an eine Poststelle. Auch heute hat er ein zärtliches Gedicht hingehaucht, da erscheint zur allgemeinen Überraschung Roxane selbst in den Laufgräben. Die Spanier haben sie und ihren Wagen, sehr gegen das Zeugnis, das die Geschichte von ihren Gewohnheiten dem schönen Geschlecht gegenüber ablegt, galant durchgelassen. Es ist ein Entscheidungstag: allgemeiner Sturm der Spanier, gegen die Entsatz heranrückt. Der Hauptangriff gilt der Stellung, die von den Gascognern gehalten wird. Sie kämpfen und sterben wie die Löwen, durch Roxanes Anwesenheit in ihrer Mitte über sich selbst hinaus gesteigert. Einer der ersten fallenden ist Christian; doch ehe er stirbt, kann er Roxane noch das Gedicht in die Hand drücken, das an diesem Tage an sie abgehen sollte. Die Spanier sind da. Von den Kadetten ist nur noch Cyrano aufrecht. „Ich habe einen Toten und Roxanes Liebesglück zu rächen! Ich greife an!“ Und nach diesem „Je vais charger!“, er allein das spanische Heer, nach diesem Rufe, der groß wie die Welt ist, stürzt er sich auf die Spanier, denen er das Trutzgedicht der Kadetten von Gascogne in die verblüfften Gesichter brüllt.

Der Schlußaufzug spielt fünfzehn Jahre später. Roxane ist dem Andenken ihres Christian treu geblieben. Sie hat sich in ein Kloster zurückgezogen. Ihre einzige Zerstreuung sind das letzte Gedicht des Toten, das sie immer bei sich trägt, immer wieder liest, und die Besuche, die Cyrano ihr jeden Sonnabend macht, um ihr in seiner geistsprühenden Art alle Vorgänge der Woche in der großen und kleinen Welt zu erzählen. Sie erwartet ihn heute. Er bleibt über die gewohnte Stunde aus. Ist er untreu geworden? Nein. Da ist er. Die Verspätung ist durch einen kleinen Unfall verschuldet. Ein Feind hat aus dem Fenster eines Hauses auf ihn, als er vorüberging, ein Holzscheit verräterisch fallen lassen und ihn tötlich verwundet. Mit einem Notverband um den Kopf hat er sich vom Sterbelager aufgerafft, um seine Pflicht gegen die Geliebte zu erfüllen. Sie soll nichts merken. Er bemüht sich, wie gewöhnlich zu scherzen. Aber mitten in dem gefälligen Geplauder wird er ohnmächtig. Als er die Augen aufschlägt, noch halb bewußtlos, spricht er die Verse, die im letzten Briefe Christians stehen. Woher kennt er sie, da doch Roxane sie nie einem fremden Auge gezeigt hat? Sie bedrängt ihn mit Fragen und entreißt dem Widerstrebenden endlich das Geheimnis seines Lebens. Sie war seine große, seine einzige Liebe, alle Briefe, Gedichte, holden Liebesreden, um derentwillen sie Christian geliebt und vergöttert hat, sind seiner Seele entquollen! Da wird ihr klar, daß sie ihn, Cyrano, nur ihn geliebt hat, sie sagt es ihm leidenschaftlich, zärtlich, trostlos, und er stirbt glücklich, während das Glöcklein der Kapelle die Nonnen zur Mette ruft und über dem Klostergarten das Abendrot erlischt.

In diese Handlung flicht Rostand flimmernde Episoden ein, wie Perlenschnüre in Frauenhaar. Es wimmelt von

lustigen und sentimentalen, kleinen und großen Einfällen, an denen der Dichter seine Kurzweil hat. Und er versagt sich keine Befriedigung: auch äußerlich gestaltet er jeden Aufzug zu einem großen, reichen Bilde, das mit üppiger Malerphantasie erdacht ist. Theatersäle, nächtige Straßen des Paris der Spätrenaissance, Lagerszenen, Theorbenständchen, kriegerische Musik, Schlachtengetümmel, träumende Gärten beim Sonnenuntergang, Kavaliere, Musketiere, Kadetten, Komödianten, schöne Damen, hunderte von Darstellern und Komparsen, ein verwirrendes Gewühl auf der Bühne, auf ebener Erde, in verschiedenen Stockwerken rollen in unausgesetztem Wechsel von Gegensätzen an dem Zuschauer vorüber und lassen ihn erst zu sich kommen, wenn alles seit einer Weile zu Ende ist.

Ein französischer Kritiker — ich erinnere mich nicht mehr, ob es Faguet oder Fouquier war — hat die ungeheure Wirkung des Stückes damit erklärt, „daß man endlich wieder die rote Hose auf der Bühne zu sehen bekam“. An dem anachronistisch, doch malerisch ausgedrückten Gedanken ist sehr viel richtiges. Die „rote Hose“, die das französische Heer freilich erst unter Ludwig Philipp bekam, bedeutet das Kecke, Wagemutige, geistreich Todesverachtende, das der Franzose als seine Rassen-Eigentümlichkeit in Anspruch nimmt.

Darin liegt die litteraturgeschichtliche Bedeutung von Rostands „heroischer Komödie“; sie überspringt ein eingeschobenes Kapitel, das fremd und zusammenhanglos in dem Geschichtsbuche des französischen Schrifttums steht, und knüpft an die fortlaufende Erzählung an. Es ist ein gipfelständiges Werk, das heißt aus dem Forstkundlichen ins gewöhnliche Deutsch übersetzt: es wächst aus der obersten Knospe des Baumes heraus und führt dessen

Wipfel in der normalen Entwicklungslinie höher, während die Dichtung der letzten dreißig Jahre, vom Naturalismus bis zu den Irrsinnsrichtungen der allerletzten Zeit, ein aufgepfropfter Seitenzweig war, der dem Baume als Schmarotzer aufsaß.

Ich bitte um Verzeihung, daß ich mich selbst anführe, aber der Leser wird sofort erkennen, daß die Sache das Zitat rechtfertigt. Ich kennzeichnete das französische Männer- und Frauen-Ideal, wie die Romantiker es erfaßten und gestalteten, folgendermaßen (Entartung, 1. Band): „Faustsches Grübeln oder Hamletsches Selbstgespräch ist nicht ihre (der Helden Hugos, Dumas' u. s. w.) Sache. Sie plaudern unerschöpflich in blendenden Witzworten und Gegensätzen, sie schlagen sich einer gegen zehn, sie lieben wie Herkules in der Thespiden-Nacht, und ihr ganzes Leben ist ein einziges Schwelgen in Kampf, Wollust, Wein, Duft und Prunk, eine Art Größenwahn mit Gladiator-, Don Juan- und Monte Christo-Vorstellungen, ein tolles Verprassen unerschöpflicher Schätze an Körperkraft, Lustigkeit und Gold."

Das paßt nur in drei Punkten nicht auf Cyrano. Er schlägt sich nicht einer gegen zehn, sondern einer gegen hundert, er ist nicht von der Monte Christo-, sondern von der Gringoire-Linie der romantischen Familie, und seine Liebe ist nicht die Don Juans, sondern die des Toggenburgers. Dieser letzte Zug allein datiert das Werk. Daß Cyrano in der Erregung der Geliebten zum Vorteile eines glücklichen Nebenbuhlers Lustgefühl findet, ist eine Perversität, die zeigt, daß die Verfallsdichtung doch nicht ganz spurlos an dem sonst kerngesunden Rostand abgeglitten ist. Brackenburg ist keine französische Gestalt und Cyrano ist sogar ein Brackenburg mit erschwerenden Umständen, ein

beginnt er den Zweikampf, wie Boulevardiers sich heute im Parc aux Princes oder auf dem Rennplatze in Longchamps vor einer Versammlung geladener und ungeladener Gäste zu schlagen pflegen. Die Ballade ist reizend, die Stöße und Paraden sind glänzend, und am Schlusse der Widmung sticht er den Marquis, wie verheißen, über den Haufen. Ungeheurer Jubel, man umdrängt Cyrano beglückwünschend, ein Musketier tritt an ihn heran und sagt ihm mit einem Händedrucke: „Mein Herr, wollen Sie mir gestatten? Das war durchaus schneidig. Ich sollte mich darauf verstehen!" — „Wer war dieser Herr?" fragt Cyrano, als der Musketier gegangen ist. Die fanfarenartige Antwort lautet: „d'Artagnan."

Der ganze Saal ist in ungeheurer Begeisterung auf den Beinen, Montfleury verschwindet wie in einer Versenkung, Cyrano behauptet das Schlachtfeld. Da fragt ihn ein Freund, was er eigentlich gegen den armen Teufel von Komödianten hat? Was? Montfleury hat sich unterstanden, seinen Blick auf einer Dame ruhen zu lassen, die Cyrano liebt! Denn der arme häßliche Cyrano liebt. „Die Schönste, die Prächtigste, die Feinste, die Blondeste, die es auf Erden giebt." Wer ist dieses Weib? „Eine tödtliche Gefahr, ohne es zu wollen, entzückend, ohne daran zu denken, eine Falle der Natur, ein rosiger Zauberbecher, darin die Liebe hinterhältig lauert! Wer ihr Lächeln kennt, der kennt Vollkommenes. Sie ist anmutig mit einem Nichts. Sie weiß alles Göttliche in jede ihrer Bewegungen zu fassen. Du kannst in keine Muschel steigen, Venus, du kannst in den großen blühenden Wäldern nicht dahinschreiten, Diana, wie sie in ihre Sänfte steigt und in Paris dahinschreitet!"

Das Weib, das er in diesem verzückten Stil Hoffmanns v. Hoffmannswaldau schildert — man vergesse nicht, daß

die Geschichte zur Zeit des Hôtel de Rambouillet spielt, und übrigens ist die Angeschwärmte selbst eine précieuse — ist seine leibliche Base, Fräulein Magdeleine Robin, nach der Hôtel de Rambouillet-Mode dichterischer Roxane genannt. Ob er ihr seine Liebe gestanden hat? Niemals! Denn er ist zu häßlich, um daran zu denken. Und während er dies dem Freunde sagt, quillt ihm eine Thräne über das Augenlid. Denn dieser unfehlbare Degen ist zugleich eine empfindsame schöne Seele. „Du weinst?" „Ich? Nein. Niemals. Es wäre zu garstig, wenn eine Thräne eine solche Nase entlang liefe. So lange ich es verhindern kann, werde ich niemals der göttlichen Schönheit der Thränen gestatten, sich mit so grober Häßlichkeit gemein zu machen. Denn es giebt nichts Erhabeneres als Thränen und ich möchte nicht, daß auch nur eine einzige durch mich, indem sie Gelächter erregt, selbst lächerlich gemacht werde."

Aber siehe da — Roxane, die im Saale ist, die seinen Zweikampf bewundernd mit angesehen hat, schickt ihre Begleiterin zu ihm und läßt ihn um ein geheimes Stelldichein bitten. Ein Stelldichein! Von Roxane! Ein Schwindel erfaßt ihn. Er fühlt sich zum Himmel entrafft. Er verspricht, am folgenden Morgen nach der Messe beim Dichter-Pastetenbäcker Ragueneau auf die Holde zu warten. Durch seine Adern fließt Lava. Er möchte unerhörte Thaten thun, mit einer ganzen Welt den Kampf aufnehmen. Er hat an dem Tage nichts gegessen; er hat keinen roten Heller in der Tasche; er nimmt dankbar ein Tröpfchen Wasser, eine einzige Weinbeere, ein halbes Zwiebackplätzchen von der Buffetdame an, die ihm verschämt und zärtlich alle Leckereien ihrer Auslage anbietet. Aber als einer seiner Freunde, ein Kneipgenie, torkelnd hereinstolpert und kläglich erzählt, er sei gewarnt worden, der Graf von Guiche, um sich für

einen Spottvers zu rächen, habe hundert Gurgelabschneider gedungen, die ihm nun auflauern, um ihn zu ermorden, und er getraue sich nicht heimzugehen, da ruft Cyrano: „Geh' nach Hause, Freundchen; ich folge dir. Fürchte nichts. Einer gegen hundert! Das ist gerade, was ich brauche!"

Diese ausführliche Nacherzählung des ersten Aufzuges giebt hoffentlich eine Vorstellung von dem Helden, von dem Tone der Dichtung, von der Stimmung. Mit den übrigen vier Aufzügen können wir viel rascher fertig werden. Sie sind eine Folge sich überstürzender Thaten höchsten Heldentums, tiefster Liebe, engelhaftester Selbstlosigkeit, dionysischen Humors, alles „Schönen, was Menschenbrust bewegt." Im zweiten Aufzuge sind wir beim Dichter-Pastetenbäcker Ragueneau. Sein Laden ist ein Dichter-Asyl. Er ist eine Freistätte des Ideals, wo man für Verse köstliche Gratismahlzeiten empfängt. Während der Hausherr seine ausgehungerten lyrischen Gäste speist und tränkt und die Gelegenheit benützt, um ihnen ein entzückendes Mandeltorten-Rezept in Form eines Gedichtes vorzutragen:

„Battez, pour qu'ils soient mousseux,
Quelques oeufs,
Incorporez à la mousse
Un jus de cédrat choisi,
Versez-y
Un bon lait d'amande douce" u. s. w.,

erfahren wir die große Stadtneuigkeit der letzten Nacht. Cyrano hat sich thatsächlich allein mit hundert gedungenen Mördern geschlagen. Er hat acht der Schnapphähne getötet, ich weiß nicht wie viele verwundet; die übrigen sind mit Zeter ausgerissen und haben das Straßenpflaster mit Banditenmänteln und -Hüten bestreut, die Cyranos Kameraden, die Zeugen dieses phantastischen Gemetzels, aufgelesen haben.

Cyrano erscheint zum Frühstelldichein mit Roxane. Ragueneaus Glückwünschen gegenüber möchte er sein nächtliches Abenteuer am liebsten leugnen, wenn eine Wunde an der Hand, die einzige, die ihm die Strolche haben beibringen können, nicht zur Verräterin an seiner Bescheidenheit würde. Roxane läßt ihn warten. Um sich die Zeit zu verkürzen, dichtet er rasch eine Hymne der Liebe. Hier ist die Angebetete endlich. Ohne Umschweife beginnt sie: „Ich liebe jemand." — „Ah!" — „Der es nicht ahnt." — „Ah!" — „Noch nicht." — „Ah!" — „Aber er wird es bald erfahren." — „Ah!" — „Ein armer Junge, der mich bisher schüchtern, aus der Ferne, liebte und nicht wagte, es mir zu gestehen." — „Ah!" — „Ich habe aber das Geständnis auf seinen Lippen beben sehen!" — „Ah!" — „Er dient in Ihrem Regiment!" — „Ah!" — „Er ist Kadett in Ihrer Kompagnie!" — „Ah!" — Cyrano wagt nicht zu atmen. Er bezieht alles auf sich! Da kommt plötzlich der entsetzlich eisige Wasserstrahl: der Geliebte ist der junge, bildschöne Baron Christian de Neuvillette und Roxane hat sich ihrem Vetter lediglich geöffnet, damit er den Adonis unter seinen Schutz nehme. Christian ist Nordfranzose; er hat es gewagt, in die Kompagnie der Gascogne-Kadetten einzutreten, und man weiß, daß diese jungen Tiger keinen unter sich dulden, der nicht mit Garonnewasser getauft ist. Der Eindringling bekommt rasch Händel und es ist kein Beispiel bekannt, daß jemand, den die schrecklichen Raufer auf den Strich genommen haben, lebendig aus ihren Händen hervorgegangen wäre. Cyrano verspricht Roxane, über Christians Leben brüderlich zu wachen, und die Schöne zieht ab mit Worten überströmender Dankbarkeit, die wie ebensoviele Tropfen geschmolzenen Bleies auf Cyranos Herz fallen.

Die Kadetten der Gascogne stürzen mit Tumult herein, um ihren Kameraden wegen seines letzten Abenteuers zu feiern. Christian ist auch dabei. Die Gelegenheit ist günstig, um zu sehen, aus welchem Teig der Bursche geknetet ist. Sie flüstern ihm spöttisch zu, wenn er ein toter Mann sein wolle, so brauche er nur eine Anspielung auf Cyranos Nase zu machen, und warten die Wirkung ihrer boshaften Warnung ab. Auf das allgemeine stürmische Andrängen läßt Cyrano sich herbei, sein Nachtabenteuer zu erzählen. Christian, auf dem alle Augen höhnisch ruhen, fühlt, daß er verloren ist, wenn er sich nicht jetzt durch eine Tollkühnheit durchsetzt, und unterbricht die Erzählung fortwährend durch Bemerkungen über die Nase. Zur allgemeinen Verwunderung läßt Cyrano dies sechsmal, siebenmal, achtmal geschehen, ohne etwas zu erwidern. Beim neuntenmal fährt er endlich wie eine Stichflamme auf — Ha! nun wird's losgehen! jubeln die Kadetten. Er jagt alle zur Bude hinaus und mit Christian allein geblieben öffnet er die Arme und ruft ihm zu: „An meine Brust!“ Er erzählt ihm, Roxane habe ihn ihm empfohlen, denn sie liebe ihn. Christian ist überglücklich, aber — ein Wermutstropfen mischt sich in den Seim. Er ist schön, das weiß er. Aber er weiß auch, daß er keinen Schimmer von Geist und Bildung hat. Roxane aber ist eine précieuse, sie verlangt Witz, Dichtung, Bilder, sie liebt ihn aus der Ferne, aber sie wird bitter enttäuscht sein, wenn sie ihn in der Nähe sieht und namentlich hört. Cyrano weiß auch dafür Rat. Er selbst wird Christian mit der nötigen Litteratur versorgen. Und er giebt ihm als erste Anzahlung das Gedicht, das er selbst vorhin geschrieben hat. Christian soll es Roxane schicken. Cyrano urteilt mit reizend unbewußter Naivetät, daß es sehr ge-

eignet sei, sie mit Bewunderung für Christians Geistesgaben zu erfüllen. Die Sache ist abgemacht und Cyrano läßt die anderen wieder in den Laden treten. Was! Keine Leiche auf der Diele? Hat man ihnen ihren Cyrano ausgewechselt? Ein Musketier schöpft aus dem ungewohnten Vorgang den Mut, zu rufen: „Man darf also jetzt von seiner Nase reden? Welch ein Geruch! Sie sind ja Kenner! Wonach riecht es hier?“ — „Nach gewissen Feigen!“ erwidert Cyrano und giebt ihm eine ungeheure Ohrfeige, während die Kadetten, die ihren Cyrano wieder erkennen, in ein Jubelgeheul ausbrechen.

Cyrano bleibt seiner selbstaufopfernd übernommenen Rolle einer Vorsehung der beiden Liebenden treu. In einem Nachtauftritte unter dem Balkon von Roxane spricht er, vom Schatten des Hauses verborgen, glühende, hinreißende, berauschende Worte der Liebe zur Schönen empor, während der hübsche Christian, im Mondlicht sichtbar, die Geberden dazu macht, eine etwas gekünstelte, aber sehr wirksame Wiederverwendung des Don Juan-Leporello-Ständchenmotivs. Cyrano findet seine Wonne darin, die Geliebte für einen Glücklicheren heiß zu machen und sich zu sagen, daß sie eigentlich doch seinen Geist, seine Seele, seine Leidenschaft liebt. In diesem Auftritt erscheint unter anderem eine Definition des Kusses, die an die Doczische erinnert, doch sind Ludwig Doczis Verse natürlicher, feiner und echter.

Mitten in dieses lyrische Entzücken schlägt eine Bombe. Die Kompagnie der Kadetten von Gascogne muß in den Krieg, zur Belagerung von Arras. Das ist eine Rache des Inhabers der Kompagnie, des Grafen de Guiche, der Roxane nachstellt, von ihr jedoch abgewiesen wurde wegen ihrer Liebe zu einem Kadetten seiner Kompagnie. Cyrano

bringt es fertig, noch in der Nacht Roxane und Christian durch einen Kapuziner, der einen Liebesbrief des Grafen de Guiche bestellen soll, aus dem Stegreif trauen zu lassen, und nun zieht er getrost in den Krieg.

Wir sind vor Arras. Die Belagerer sind ihrerseits durch die Spanier belagert und bis aufs äußerste ausgehungert. Nur ein Vogel kommt über die spanischen Linien hinweg. Nur ein Vogel und — Cyrano. Er hat beim Scheiden Roxane versprochen, daß Christian häufig schreiben werde. Er schreibt selbst täglich den versprochenen Brief und trägt ihn jeden Morgen vor Tagesanbruch unter immer erneuter Lebensgefahr durch das spanische Lager an eine Poststelle. Auch heute hat er ein zärtliches Gedicht hingehaucht, da erscheint zur allgemeinen Überraschung Roxane selbst in den Laufgräben. Die Spanier haben sie und ihren Wagen, sehr gegen das Zeugnis, das die Geschichte von ihren Gewohnheiten dem schönen Geschlecht gegenüber ablegt, galant durchgelassen. Es ist ein Entscheidungstag: allgemeiner Sturm der Spanier, gegen die Entsatz heranrückt. Der Hauptangriff gilt der Stellung, die von den Gascognern gehalten wird. Sie kämpfen und sterben wie die Löwen, durch Roxanes Anwesenheit in ihrer Mitte über sich selbst hinaus gesteigert. Einer der ersten fallenden ist Christian; doch ehe er stirbt, kann er Roxane noch das Gedicht in die Hand drücken, das an diesem Tage an sie abgehen sollte. Die Spanier sind da. Von den Kadetten ist nur noch Cyrano aufrecht. „Ich habe einen Toten und Roxanes Liebesglück zu rächen! Ich greife an!“ Und nach diesem „Je vais charger!“, er allein das spanische Heer, nach diesem Rufe, der groß wie die Welt ist, stürzt er sich auf die Spanier, denen er das Trutzgedicht der Kadetten von Gascogne in die verblüfften Gesichter brüllt.

Der Schlußaufzug spielt fünfzehn Jahre später. Roxane ist dem Andenken ihres Christian treu geblieben. Sie hat sich in ein Kloster zurückgezogen. Ihre einzige Zerstreuung sind das letzte Gedicht des Toten, das sie immer bei sich trägt, immer wieder liest, und die Besuche, die Cyrano ihr jeden Sonnabend macht, um ihr in seiner geistsprühenden Art alle Vorgänge der Woche in der großen und kleinen Welt zu erzählen. Sie erwartet ihn heute. Er bleibt über die gewohnte Stunde aus. Ist er untreu geworden? Nein. Da ist er. Die Verspätung ist durch einen kleinen Unfall verschuldet. Ein Feind hat aus dem Fenster eines Hauses auf ihn, als er vorüberging, ein Holzscheit verräterisch fallen lassen und ihn tötlich verwundet. Mit einem Notverband um den Kopf hat er sich vom Sterbelager aufgerafft, um seine Pflicht gegen die Geliebte zu erfüllen. Sie soll nichts merken. Er bemüht sich, wie gewöhnlich zu scherzen. Aber mitten in dem gefälligen Geplauder wird er ohnmächtig. Als er die Augen aufschlägt, noch halb bewußtlos, spricht er die Verse, die im letzten Briefe Christians stehen. Woher kennt er sie, da doch Roxane sie nie einem fremden Auge gezeigt hat? Sie bedrängt ihn mit Fragen und entreißt dem Widerstrebenden endlich das Geheimnis seines Lebens. Sie war seine große, seine einzige Liebe, alle Briefe, Gedichte, holden Liebesreden, um derentwillen sie Christian geliebt und vergöttert hat, sind seiner Seele entquollen! Da wird ihr klar, daß sie ihn, Cyrano, nur ihn geliebt hat, sie sagt es ihm leidenschaftlich, zärtlich, trostlos, und er stirbt glücklich, während das Glöcklein der Kapelle die Nonnen zur Mette ruft und über dem Klostergarten das Abendrot erlischt.

In diese Handlung flicht Rostand flimmernde Episoden ein, wie Perlenschnüre in Frauenhaar. Es wimmelt von

lustigen und sentimentalen, kleinen und großen Einfällen, an denen der Dichter seine Kurzweil hat. Und er versagt sich keine Befriedigung: auch äußerlich gestaltet er jeden Aufzug zu einem großen, reichen Bilde, das mit üppiger Malerphantasie erdacht ist. Theatersäle, nächtige Straßen des Paris der Spätrenaissance, Lagerszenen, Theorbenständchen, kriegerische Musik, Schlachtengetümmel, träumende Gärten beim Sonnenuntergang, Kavaliere, Musketiere, Kadetten, Komödianten, schöne Damen, hunderte von Darstellern und Komparsen, ein verwirrendes Gewühl auf der Bühne, auf ebener Erde, in verschiedenen Stockwerken rollen in unausgesetztem Wechsel von Gegensätzen an dem Zuschauer vorüber und lassen ihn erst zu sich kommen, wenn alles seit einer Weile zu Ende ist.

Ein französischer Kritiker — ich erinnere mich nicht mehr, ob es Faguet oder Fouquier war — hat die ungeheure Wirkung des Stückes damit erklärt, „daß man endlich wieder die rote Hose auf der Bühne zu sehen bekam“. An dem anachronistisch, doch malerisch ausgedrückten Gedanken ist sehr viel richtiges. Die „rote Hose“, die das französische Heer freilich erst unter Ludwig Philipp bekam, bedeutet das Kecke, Wagemutige, geistreich Todesverachtende, das der Franzose als seine Rassen-Eigentümlichkeit in Anspruch nimmt.

Darin liegt die litteraturgeschichtliche Bedeutung von Rostands „heroischer Komödie“; sie überspringt ein eingeschobenes Kapitel, das fremd und zusammenhanglos in dem Geschichtsbuche des französischen Schrifttums steht, und knüpft an die fortlaufende Erzählung an. Es ist ein gipfelständiges Werk, das heißt aus dem Forstkundlichen ins gewöhnliche Deutsch übersetzt: es wächst aus der obersten Knospe des Baumes heraus und führt dessen

Wipfel in der normalen Entwicklungslinie höher, während die Dichtung der letzten dreißig Jahre, vom Naturalismus bis zu den Irrsinnsrichtungen der allerletzten Zeit, ein aufgepfropfter Seitenzweig war, der dem Baume als Schmarotzer aufsaß.

Ich bitte um Verzeihung, daß ich mich selbst anführe, aber der Leser wird sofort erkennen, daß die Sache das Zitat rechtfertigt. Ich kennzeichnete das französische Männer- und Frauen-Ideal, wie die Romantiker es erfaßten und gestalteten, folgendermaßen (Entartung, 1. Band): „Faustisches Grübeln oder Hamletsches Selbstgespräch ist nicht ihre (der Helden Hugos, Dumas' u. s. w.) Sache. Sie plaudern unerschöpflich in blendenden Witzworten und Gegensätzen, sie schlagen sich einer gegen zehn, sie lieben wie Herkules in der Thespiden-Nacht, und ihr ganzes Leben ist ein einziges Schwelgen in Kampf, Wollust, Wein, Duft und Prunk, eine Art Größenwahn mit Gladiator-, Don Juan- und Monte Christo-Vorstellungen, ein tolles Verprassen unerschöpflicher Schätze an Körperkraft, Lustigkeit und Gold.“

Das paßt nur in drei Punkten nicht auf Cyrano. Er schlägt sich nicht einer gegen zehn, sondern einer gegen hundert, er ist nicht von der Monte Christo-, sondern von der Gringoire-Linie der romantischen Familie, und seine Liebe ist nicht die Don Juans, sondern die des Toggenburgers. Dieser letzte Zug allein datiert das Werk. Daß Cyrano in der Erregung der Geliebten zum Vorteile eines glücklichen Nebenbuhlers Lustgefühl findet, ist eine Perversität, die zeigt, daß die Verfallsdichtung doch nicht ganz spurlos an dem sonst kerngesunden Rostand abgeglitten ist. Brackenburg ist keine französische Gestalt und Cyrano ist sogar ein Brackenburg mit erschwerenden Umständen, ein

Brackenburg, der Baudelaire und Verlaine mit Nutzen gelesen hat. Dieser Teil der Psychologie Cyranos würde Kopfschütteln erregen, wenn man von ihm menschliche Wahrheit verlangen würde. Aber wer denkt daran? Das Stück ist ein Märchen und im Märchen fragt niemand nach Wahrscheinlichkeit. Wo ein Zauberstab waltet, der alles kann, da überrascht nur das Gewöhnliche und Wohlbekannte und je unmöglicher die Erscheinungen sind, die der Hexenmeister heraufbeschwört, um so genauer entsprechen sie unserer Erwartung.

Auch manche Einzelheiten und viele Verse darf man nicht aus der Nähe prüfen. Das Stück erinnert mich an die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1889. Von der Höhe des Trocadero war sie „schön wie ein Traum zu schauen", eine blaue Märchenstadt, auf der das Auge mit Entzücken verweilte. In der Nähe sah man sehr wohl, daß sie an den meisten Stellen ein Potemkin-Bau aus Gips, Schilfrohr, bemalter Jute und Thonfliesen war. Es ist ein genügender Ruhm für Rostand, daß er ein Werk geschaffen hat, das nicht überall von einer bürgerlichen Maurerpolier-Solidität ist, die eine Baubehörde befriedigen kann, das aber bei günstiger Beleuchtung Fata Morgana-Wirkungen übt.

„Cyrano von Bergerac" ist französisch durch und durch, gewiß, und wenn er sterbend gleichsam seinen ganzen Lebensinhalt in den einen schwelgenden Vers zusammenfaßt, den er seiner Roxane zuflüstert: „Grâce à vous une robe a passé dans ma vie!" „Dank Ihnen hat mein Leben ein Frauenkleid gekannt!" so hat er der nationalen Galanterie eine packende Formel gegeben, die allein dem Werke die ewige Dankbarkeit der französischen Frauen und die Zustimmung ihrer Verehrer, das heißt aller männlichen

Franzosen, sichert. Aber „Cyrano de Bergerac“ ist in bestimmter Nationaltracht doch auch rein menschlich, allmenschlich. Das ist die Art Dichtnng, wie sie seit Urzeiten immer gepflegt wurde und wie die Menschen nie aufgehört haben, sie zu verlangen. Die Fabeln der Pantschatantra und der Hitopadesa, Grimms Märchen, die Fabliaux des Mittelalters und Chaucers „Canterbury tales“ sind die Ahnen dieser unsterblichen Gattung, die kindlich und tief die Fehler der Weltordnung zu verbessern versucht, keine Ungerechtigkeit duldet, jedes Leiden tröstet, den Bösen bestraft, den Guten belohnt, dem Bedrückten mit stets bereiten Wundern beispringt, den selbstgefälligen Thoren dem klugen Spötter unterliegen läßt und im allgemeinen wie im besondern dem lieben Gott zeigt, wie er es hätte machen sollen, um den Beifall seiner menschlichen Kritiker zu erringen.

Man mag diese Gattung geringschätzig ansehen. Das ist ein Standpunkt. Daß sie die Erkenntnis nicht fördert und den Wirklichkeitssinn beleidigt, ist nicht zu leugnen. Aber auch Märchen sind ein organisches Bedürfnis der großen und kleinen Kinder und wenn ihnen schon Märchen erzählt werden sollen, dann doch tausendmal lieber fröhliche und rührende wie „Cyrano de Bergerac“ als die häufig irrsinnigen, manchmal verbrecherischen, immer trostlos langweiligen der sogenannten „modernen“ Schulen, die in Hinterwäldern vielleicht noch für die neueste Mode gelten.



X

Französische Einflüsse auf Schillers „Don Carlos“

Eine Aufführung im Odéon war mir ein Anlaß, mich nach vielen Jahren wieder einmal in den „Don Carlos“ zu vertiefen. Die Dichtung war mir beinahe fremd geworden. Jeder Tag stellt so viele neue Anforderungen, daß man in Jahren nicht die Muße findet, die alten Freunde in der Bücherei wieder aufzusuchen. Man hat von der Jugend her eine allgemeine Erinnerung, nicht so sehr des Stückes selbst wie des Eindruckes, den es damals auf uns gemacht hat. Man weiß, daß man erschüttert und begeistert gewesen ist, daß man mit Posa geschwärmt und Carlos bejammert hat. Aber wie es im einzelnen hergegangen ist, das hat man ungefähr vergessen und wenn man sich ernstlich prüft, so findet man in seinem Gedächtnisse einen ziemlich formlosen Rest von etwas Feierlichem und Glänzendem, worin nur einige Jamben, „Die schönen Tage von Aranjuez — Sind nun zu Ende,“ „Dreiundzwanzig Jahr’ — Und nichts für die Unsterblichkeit gethan,“ „Fern von Madrid darüber nachzudenken“, „Arm in Arm mit dir — So fordr’ ich mein Jahrhundert in die Schranken,“ „In seines Nichts durchbohrendem Gefühl“ u. s. w. deutlich erkennbar sind. Auch von diesen weiß man zuletzt nicht mehr, ob man sie aus der Dichtung selbst oder aus Büchmann hat.

Ich las also das Stück nach langer Zeit wieder und ließ es wie etwas neues auf mich wirken. Ich brachte ihm eine Unbefangenheit entgegen, die weder von dem hundertzehnjährigen Weltruhm des Werkes eingeschüchtert, noch von der überlieferten Bewunderung entwaffnet, noch aber auch von den es umrankenden ästhetischen Gemeinplätzen zum Widerspruch herausgefordert war. In dieser Stimmung empfing ich meine Eindrücke von „Don Carlos" und ich will sagen, welcher Art sie waren, mit der Aufrichtigkeit von Mark Twains „Innocents abroad", wenngleich mit Rücksichtnahme auf den eifernden Glauben der vielen, die keine Schiller-Lästerung vertragen.

In den fünf Aufzügen sind im ganzen zwanzig Verwandlungen vorgeschrieben und so bequem der Dichter sich auf diese Weise die Führung der Handlung gemacht hat, so genügt ihm diese Lockerheit des Gefüges noch nicht, um die Bewegungen seiner Gestalten in ihrem ursächlichen, folgerichtigen Zusammenhange zu zeigen, und die Personen kommen und gehen häufig wie in einem Traume, ohne erkennbaren Grund und ohne Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit, die selbst beim Zufalle noch walten kann. Sie erscheinen auf den Wink des Dichters, wenn er sie braucht, und sie verschwinden ebenso, weil er ihrer nicht mehr bedarf. Diese Formlosigkeit beweist, daß Schiller dem äußerlichen Aufbau seines Stückes gar kein Nachdenken gewidmet hat. Sie ist dadurch erklärt, wenngleich kaum entschuldigt, daß der Dichter ursprünglich ein Buchdrama schreiben wollte und an keine Aufführung dachte.

Doch die Form, so wichtig sie gerade bei einem Bühnenwerk ist, kommt immerhin erst in zweiter Reihe in Betracht. Aber auch die innersten Bildungskräfte, die in dem Stücke schlecht und recht Erscheinung gewinnen, sind

ungeordnet, widerstrebend, ziellos und, was das erschwerendste ist, häufig schwächlich.

Es ist eine kritische Banalität, die mehr als ein Jahrhundert alt ist, daß es dem „Don Carlos“ an Einheitlichkeit fehlt und daß man deshalb nicht weiß, was Schiller mit ihm eigentlich gewollt hat. In den beiden ersten Akten, so lautet der Gemeinplatz, ist Don Carlos, in den drei folgenden wird Posa der Held; der Schwerpunkt des Interesses wird verlegt und dieses dadurch bis zur Verflüchtigung geschwächt. Anfangs wird unsere Teilnahme für Don Carlos' Liebe zu seiner Stiefmutter gefordert; der Kampf der Sohnespflicht mit der Leidenschaft ist der psychologische und sittliche Inhalt der Vorgänge. Dann tritt dieses Seelen- und Sittendrama tief in den Hintergrund und wir sollen darauf gespannt sein, ob die drohende Gefahr von den spanischen Niederlanden abgelenkt wird oder nicht. Das Drama hat jetzt die Seele Posas zum Schauplatz und der Kampf findet lediglich zwischen seiner Freundschaft für Don Carlos und seiner Begeisterung für die Freiheit Flanderns statt. Schiller giebt in seinen „Briefen über Don Carlos“ diesen verwirrenden Mangel an Einheitlichkeit halb und halb zu; „es kann mir begegnet sein“, sagt er, „daß ich in den ersten Akten andere Erwartungen erregt habe, als ich in den letzten erfüllte“. Er sucht dies damit zu entschuldigen, daß er an dem Stücke „eine ziemlich lange Zeit“ arbeitete, daß in dieser Zeit sein Denken und Empfinden sich wandelte. „Neue Ideen, die indes bei mir aufkamen, verdrängten die früheren.“ Aber er glaubt dem Einwande zu begegnen, indem er mit einem großen Aufwand von Spitzfindigkeit nachzuweisen sucht, daß die scheinbar fehlende Einheitlichkeit thatsächlich besteht, daß sie durch den Marquis Posa hergestellt ist. Als Anwalt seiner

Dichtung behauptet Schiller in seiner eifrigen Verteidigungsrede, daß der eigentliche, der einzige Held des Stückes von vornherein der Marquis Posa ist und daß er es bis zum Schlusse bleibt. Und die treibende Kraft dieses Helden ist nicht seine Freundschaft für den Prinzen, sondern sein Entschluß, Flandern vor der Knechtschaft und Verwüstung zu retten. Er glaubt, daß es seine Aufgabe im Leben ist, die Freiheit in den Niederlanden zu verteidigen; er empfindet dies als seine Pflicht, der er alles unterordnet. Aus dieser Anschauung heraus sieht er in allen Menschen Werkzeuge, in allen Ereignissen Hindernisse oder Förderungen seiner Lebensaufgabe. Don Carlos ist ihm in schwärmerischer Freundschaft ergeben? Vortrefflich. Posa wird sich also seiner für seine Zwecke bedienen können. Carlos liebt seine Stiefmutter? Ausgezeichnet. Posa begünstigt diese wahnsinnige, mit Notwendigkeit zum Untergange führende Leidenschaft, denn sie giebt ihm neue Gewalt über die Seele des Freundes. Der König schenkt ihm unvermutet Gunst und Vertrauen? Bravo. Durch den König selbst kann Posa noch sicherer und rascher zu seinem Ziele, der Befreiung Flanderns, gelangen und er zögert nicht, Carlos an den König, den König an Carlos zu verraten, diesem die Brieftasche zu entlocken, dem König den Verhaftsbefehl auszuschwindeln, mit der Königin zu Gunsten der Niederländer Zettelungen zu beginnen und durch diese in vorgeahnter Scribescher Manier geschlungenen Ränke schließlich alle Angelegenheiten so zu verheddern, daß er und Don Carlos zu Grunde gehen und er in seinen Untergang alles mitreißt, was nicht niet- und nagelfest ist.

Das ist das Plaidoyer Schillers. Es ist, ohne daß er es merkt, die schärfste Verurteilung seines Werkes. Er rettet mit seiner Rabulistik vielleicht die Einheitlichkeit des

Stückes, aber er giebt dessen Menschlichkeit preis, die allein den Wert einer Dichtung ausmacht und ungleich wichtiger und wesentlicher ist als jede Frage des Aufbaues. Wie! Die Liebe des Prinzen zu seiner Stiefmutter soll eine Nebensache, der geplante Kriegszug gegen die aufständischen Niederlande die Hauptsache sein? Die Freundschaft selbst, welche die beiden Jünglinge verknüpft, soll ein vom großen, strahlenden Zwecke verdunkeltes bloßes Mittel werden, das uns kaum noch beschäftigen soll, da unsere ganze Aufmerksamkeit für jenen Zweck gefordert wird: das Schicksal Flanderns? Das ist nicht ernst. Was gehen mich, den Leser, den Zuschauer, die Niederlande an? Der Dichter hat nicht das Recht, bei mir Geschichts-Gelehrsamkeit vorauszusetzen. Ich bin nicht verpflichtet, mit einem Schulsack ins Theater zu kommen. Ich bin ihm nur allgemeines Menschengefühl schuldig. Ich muß ihm nur ein Herz mitbringen, das für Freud und Leid der Mitgeschöpfe schlägt, und eine Seele, die den Bewegungen anderer Seelen mit Liebe folgt. Ich weiß von der Weltlage, welche die Voraussetzung der Dichtung bildet, nur das, was der Dichter mich lehrt. Die Geschicke der Niederlande nun bleiben mir im „Don Carlos“ vollkommen fremd. Es wird über sie allerlei geredet, was ich zerstreut höre und was mir in ein Ohr herein- und zum andern Ohr wieder hinausgeht. Aber sie treten mir nicht leibhaftig entgegen. Ich sehe, ich fühle sie nicht. Sie sind nirgends in Empfindung, in Affekt übersetzt. Die Niederlande und ihr Schicksal bleiben unkörperlich, eine ferne Abstraktion. Don Carlos, die Königin, der König dagegen stehen im Fleische vor mir. Ich sehe sie lieben und leiden. Ich höre sie jauchzen und schluchzen. Ihre Qualen schneiden mir ins Herz. Die Gefahren, die ihnen furchtbar drohen, machen mir das Blut erstarren. Und da will der Dichter,

daß ich diese lebenden, wirklichen Menschen vernachlässige und mich für Flandern, das heißt für einen geographischen Begriff, erwärme? Das ist todeswürdige Ketzerei. Das ist Leugnung des Wesens und der Aufgabe aller Dichtung, Unterschiebung des Wechselbalges eines verstopften Geschicht-schreibers an die Stelle des Kindes eines schöpferischen Künstlers. Was geht mich Flandern an? Die Menschen dagegen, die ich kenne, greifen mir ins Gemüt. Im Theater opfere ich leichten Herzens alle Niederlande und noch eine Anzahl umliegender Dörfer für eine einzige Thräne der Königin Elisabeth.

Das ist das große Gebrechen, das „Don Carlos" lebensunfähig macht und das die hergebrachte Kritik nie gesehen zu haben scheint: Schiller stellt in den Mittelpunkt seines Werkes eine politische Begebenheit, die uns unsagbar gleichgiltig ist, und er nimmt keine Rücksicht auf die Gefühlsbeziehungen, in die wir zu den lebenden Menschen vor uns getreten sind. Posa handelt vom ersten bis zum letzten Augenblicke teils empörend, teils unfaßbar kopflos. Unter dem Vorwande, für die Gedankenfreiheit zu arbeiten, die in Flandern zu Hause und bedroht sein soll, begünstigt er die Herzensverwirrung des Prinzen, statt, wie es seine Pflicht eines Freundes oder einfach eines anständigen Menschen ist, sie zu bekämpfen; er stiftet ihn zur offenen Empörung gegen seinen königlichen Vater an, er erfindet zuletzt eine alberne Geschichte, hinter deren Unwahrheit der König sehr rasch gekommen wäre, auch wenn er den Marquis nicht sofort hätte meuchlings ermorden lassen, und die ja auch thatsächlich den Prinzen nicht rettet. Wir kommen aus der Entrüstung gegen den einfältigen Bösewicht nicht heraus, der einem uns völlig gleichgiltigen Hirngespinnste zuliebe über alle Menschen, die mit ihm in Berührung kommen

und die uns durchaus nicht gleichgiltig sind, Verderben bringt, und seine Selbstopferung am Schlusse kann uns nicht versöhnen, weil sie zwecklos ist und denen nicht hilft, deren böser Genius er gewesen ist. Was soll uns für ihn einnehmen? Seine hochtrabende Rede vor König Philipp? Worte, nichts als Worte. Seine Phrasen bedeuten uns heute nichts. Sein Mut und seine Selbstlosigkeit in diesem Auftritte könnten uns gefallen, wenn wir nicht schon gegen den Mann eingenommen wären, der als Knabe es ruhig geschehen ließ, daß Don Carlos in seiner Gegenwart seine Schuld auf sich nahm und sich für ihn auspeitschen ließ. Wir glauben mit König Philipp: „Die Schmeichelei erschöpft sich. Nachzuahmen — Erniedrigt einen Mann von Kopf. Auch einmal — Die Probe von dem Gegenteil. Warum nicht? — Das Überraschende macht Glück.“ In seinem Denken ist Posa ein hohlköpfiger Grillenjäger. In seinem Handeln ist er ein Jesuit, der lediglich nach dem Grundsatze geht: der Zweck heiligt das Mittel. Wenn Posa wirklich, wie Schiller in seiner Verteidigungsschrift will, der eigentliche Held des Stückes ist, so ist er der denkbar abstoßendste Held.

Wenn eine dichterische Gestalt menschlich abstoßend ist, so ist damit allerdings nicht gesagt, daß sie künstlerisch wertlos sein muß. Jago ist sicherlich abstoßend; Richard III. ist es auch. Aber es sind künstlerisch großartige Schurken, namentlich der letztere. Daß der Held „sympathisch“ sei, das fordert nur eine Näherin von ihrem Feuilleton-Roman oder Vorstadt-Melodrama. Diesen harmlosen Philistermaßstab lege ich natürlich nicht an Schillers Werk. Die schwerste Sünde Posas ist nicht, daß er abstoßend, sondern daß er selbst dieses ohne Wahrheit, ohne Natürlichkeit ist. Wir geben uns nicht einmal unserer Abneigung gegen ihn

frei hin. Das wäre noch immer eine echte Empfindung und sie erregt zu haben ein künstlerisches Verdienst. Sowie wir uns jedoch bei Entrüstung ertappen, sagen wir uns plötzlich: „Nicht doch. Das ganze ist ja nicht wahr." Wir glauben Posa nicht. Er überzeugt uns nicht, daß er wirklich die Freiheit der Niederlande über das Glück und das Leben seines Freundes, der Königin, des Königs stellt. Wie käme er dazu? Was ist ihm Flandern? Er ist Spanier. Die Niederlande hängen mit seinem Vaterlande nur durch Personal-Union zusammen. Man begeistert sich für ein fremdes Volk nicht bis zum Vergessen aller natürlichen Menschengefühle. Und die Niederländer würden sich von ihm gar nicht glücklich machen lassen wollen. Ein hochgemutetes Volk nimmt Fremde nicht zu Beratern oder gar zu Führern an. Glauben wir aber an seinen Beweggrund, die Schwärmerei für die Freiheit Flanderns, nicht, so wird seinem ganzen Fühlen, Denken und Handeln der Boden entzogen und die Gestalt Posas fällt zusammen wie eine aufgeblasene Kautschuk-Figur, die ein Loch bekommen hat.

Neben diesem Hauptfehler verlieren die anderen großen Mängel des Stückes an Bedeutung. Immerhin sind die Verstöße gegen die Folgerichtigkeit der Charaktere erstaunlich. Im fünften Auftritte des ersten Aktes scheint Carlos zuerst sinnlos vor Liebesleidenschaft. „Ich steh' nicht auf!" ruft er der Königin zu; „hier will ich ewig knien, — Auf diesem Platz will ich verzaubert liegen, — in dieser Stellung angewurzelt." „Daß ich sterben muß! — Man reiße mich von hier aufs Blutgerüste! — Ein Augenblick, gelebt im Paradiese, — Wird nicht zu teuer mit dem Tod gebüßt." Er ist nicht gesonnen, „der Unglückseligste — in diesem Reich zu bleiben, wenn es ihm — Nichts als den Um-

sturz der Gesetze kostet, — Der Glücklichste zu sein.“ Und nun hält die Königin ihm eine kleine Standrede über seine Prinzenpflichten: „Elisabeth war Ihre erste Liebe, Ihre zweite sei Spanien“ — und augenblicklich vollzieht sich der Wandel in seinem Gemüte und er schwärmt: „Wie groß sind Sie, o Himmlische! Ja, alles — Was Sie verlangen, will ich thun. Es sei!“ Im zweiten Akt, zweite Szene, wagt Carlos dem König zu sagen: „Sein Aug' ist trocken. Ihn gebar kein Weib. — O zwingen Sie die nie benetzten Augen, — Noch zeitig Thränen einzulernen, sonst, — Sonst möchten Sie's in einer harten Stunde — Noch nachzuholen haben“ — und Philipp, der Philipp des dritten und fünften Aktes, läßt sich diese Sprache bieten. Dieser Herrscher, die granitene Verkörperung des höchsten Königsbewußtseins, das nur Gott über sich anerkennt, sagt (dritter Akt, zweite Szene): „König! König nur!“ Nur? Im Mund Philipps ist „König“ ein Wort, das nur eben die einzige Steigerung „Gott“ zuläßt. Lahm und schwerfällig ist die rabulistische Erörterung der Seelenvorgänge, die Schiller nicht unmittelbar sinnfällig zu gestalten vermag; so wenn Posa (zweiter Akt, 15. Auftritt) dem Prinzen dessen eigene Gefühle erklärt („die Königin gehörte dir, war dir — Geraubt von dem Monarchen, doch bis jetzt — Mißtrautest du bescheiden deinen Rechten“ u. s. w.), wenn Carlos (fünfter Akt, erster Auftritt) dem Marquis dessen Beweggründe zergliedert („Mit mir — Ist es ja aus, auf immer aus; das hast — Du eingesehen“ u. s. w.), wenn Posa (zweiter Akt, 15. Auftritt) den Charakter der Eboli, den diese im Stück nicht lebendig zu entfalten vermag, auseinandersetzt u. s. w. Über andere Fehler in der Charakteristik, über die Verworrenheit und den stellenweise unleidlich schleppenden Gang der Handlung, über die

äußeren und inneren Unwahrscheinlichkeiten gehe ich hinweg, weil ihr umständlicher Nachweis viel zu langwierig sein würde.

Natürlich fehlt es im „Don Carlos“ auch an Schönheiten nicht. Es wäre ja sonst nicht zu verstehen, daß vier Geschlechter sich an ihm erbaut haben. Die Gestalt Philipps ist, von einigen Unsicherheiten, einigen Fehlstrichen abgesehen, gewaltig, die des Großinquisitors monumental. Den geborenen Dramatiker verrät die untrügliche, triebhafte Sicherheit, mit der Schiller immer auf die „scène à faire“, den Auftritt, den die Lage erfordert und den wir erwarten, zusteuert: auf die Begegnung von Carlos und der Königin, von Carlos mit seinem Vater, von Carlos mit der Eboli, vom König und Alba, vom König mit der Königin. Diese Szenen sind teilweise verblüffend ungeschickt geführt. Aber sie sind da. Schiller hat sie an der richtigen Stelle gefühlt. Dichterisch fein ist Philipps Auftritt mit seinem Töchterchen, erschütternd die Episode vom Großadmiral Medina-Sidonia, überwältigend das Eingreifen der Inquisition.

Diese vereinzelten Teilvorzüge genügen indes nicht, um den „Don Carlos“ zu einem Kunstwerke zu machen, das durch die eigene Kraft sich erhält und aus eigenem Rechte dauert. Diese Dichtung hat keinen Anspruch auf einen Platz in jenem Weltmuseum ewiger Kunstwerke, in welchem die Menschheit Beispiele vollendeter Schöpfungen sucht. Sie erweckt zu viel Widerspruch, um zu erbauen, und sie hat zu deutliche Mängel, um zu erfreuen.

Aber wenn es als absolutes Kunstwerk die Probe nicht besteht, so bleibt der „Don Carlos“ eine unvergleichlich ausdrucksvolle Urkunde zur Kenntnis von Schillers geistigem Werden und zur Beleuchtung aller Eigentümlichkeiten der letzten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts.

„Don Carlos“ ist ein Geschichtsdrama; das bedeutendste, das Schiller uns hinterlassen hat; nicht in dem Sinne, daß die Ereignisse, die das Stück darzustellen vorgiebt, richtig vorgetragen sind, sondern als Quellenschrift zur Kenntnis des achtzehnten Jahrhunderts.

Den Anspruch, als Bild der Zeit Philipps II. ernst genommen zu werden, kann „Don Carlos“ nicht erheben. Er hat ihn kaum jemals erhoben. Schiller hat mit der ihn kennzeichnenden Ehrlichkeit von vornherein angegeben, daß er seinen Stoff aus St. Réals angeblich historischem Roman geschöpft hat. Der künftige Professor der Geschichte hätte seine Quelle strenger wählen können. Mit dem Dichter wird man darüber nicht rechten wollen, von wem und wovon er sich zu schöpferischer Bethätigung anregen läßt.

Aber wenn „Don Carlos“ als Darstellung der tragischen Begebenheiten am Hofe Philipps II. wertlos ist, so bleibt er ein Zeuge, der mit das Wissenswerteste über seinen Urheber und seine Entstehungszeit auszusagen weiß.

Gewiß sind auch die dem „Don Carlos“ vorausgegangenen Stücke, „Die Räuber“, „Fiesko“, „Kabale und Liebe“, aus dem Boden der Zeit erwachsen. Sie sind von Zeitstimmung durchtränkt. Aber diese gelangt in ihnen nicht entfernt zu so deutlicher und reicher Ausgestaltung wie im „Don Carlos“. Und das ist natürlich. Der junge Schiller hatte Ahnungen und Dränge. Was in ihm dämmerte und wühlte, das hatte er ohne klares Bewußtsein aus seiner Epoche in sich aufgenommen, aus den täglichen Anblicken, aus den Gesprächen mit seiner menschlichen Umgebung, aus den Büchern und Zeitungen, die er wahllos las, wie der Zufall sie ihm zutrug. Es war Unzufriedenheit ohne bestimmte Richtung, allgemeine Empörungslaune, Gereiztheit gegen alles Bestehende, das Ansehen besaß oder

forderte. Der reifere Schiller, der an den „Don Carlos„ ging, war in seiner inneren Entwicklung höher gelangt. Er nahm jetzt nicht mehr blos passiv und unbewußt an der Stimmung der Zeit teil, er hatte deren bewegende Gedanken und Strebensziele in der Darstellung der führenden Geister auf sich wirken lassen, sie mit Bewußtsein und Urteil in sich organisch verarbeitet und systematisch geordnet. Jetzt war er wirklich der Wortführer, oder, wie man in der Schweiz sagt, „Fürsprech" des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts und vertrat dessen sämmtliche Interessen wie ein aus den Akten wohlinformierter Anwalt.

In den drei Jahren, während welcher Schiller an dem „Don Carlos" arbeitete, stand er völlig unter dem Einfluß von vier Geistern: Richardson, Rousseau, Shakespeare und Kant. Alle vier spiegeln sich in jeder Zeile des Dramas wider. Die Gefühlswelt aller Personen im „Don Carlos" ist nach dem Vorbild der beiden ersten Schriftsteller geformt. Sie haben den Überschwang, die Schönseligkeit, die Sentimentalität der „Pamela", der „Clarisse Harlowe", der „Neuen Heloise". Goethe hatte diese Unarten, die auch damals teils krankhaft, teils Modeziererei waren und die uns heute anwidern, schon seit zehn Jahren mit dem „Werther" überwunden. Schiller steckte noch mitten darin. Jeder Gefühlston, der aus der Seele seiner Gestalten dringt, ist ein Fortissimo aus der höchsten Lage. Carlos erblickt Posa: „Was seh ich? O ihr guten Geister! Mein Roderich!" Marquis: „Mein Carlos!" Carlos: „Ist es möglich? Ists wahr? Ists wirklich? Bist dus? O, du bists! Ich drück an meine Seele dich! Ich fühle die deinige allmächtig an mir schlagen. O, jetzt ist alles wieder gut. In dieser Umarmung heilt mein krankes Herz. Ich liege am Halse meines Roderich"!!! Carlos tritt vor die

Königin: „So ist er endlich da, der Augenblick, und Karl darf diese teure Hand berühren. . . Ich steh nicht auf, hier will ich ewig knieen, an diesem Platz will ich verzaubert liegen, in dieser Stellung angewurzelt. . . Man reiße mich von hier aufs Blutgerüste! Ein Augenblick, gelebt im Paradiese, wird nicht zu teuer mit dem Tod gebüßt." Carlos steht vor König Philipp: „Jetzt mein Vater wieder! Jetzt wieder mein! . . . Ihre Hand, mein Vater! O süßer Tag! Die Wonne dieses Kusses war Ihrem Kinde lange nicht gegönnt. . . Ich will Sie kindlich, will Sie feurig lieben. . . Wie entzückend und süß ist es, in einer schönen Seele verherrlicht uns zu fühlen." (Die „schöne Seele" kommt noch einige Male ausdrücklich vor.) Carlos empfängt vom Pagen den Brief und Schlüssel. „Es ist wahr und wirklich, ich bin geliebt — ich bin es — ja, ich bin — ich bin geliebt!" (Außer Fassung durchs Zimmer stürzend und die Arme zum Himmel emporgeworfen.) Carlos erblickt Medina Sidonia. Er bricht in Thränen aus, sodaß der Admiral ihm sagen kann: „Warmen Dank für diese großmutsvolle Thräne, Prinz!" Marquis Posa spricht mit der Königin (4. Akt, 21. Auftritt) über die Zukunft des Prinzen. Er hält inne und sieht einige Augenblicke stillschweigend auf die Königin: „O diese Thränen kenn ich, schöne Seele! Die Freude macht sie fließen." Der Marquis hat Don Carlos die Brieftasche abgenommen. Des Prinzen Hand zittert; Thränen stürzen aus seinen Augen, er fällt dem Marquis um den Hals und drückt sein Gesicht wider dessen Brust: „Das kann mein Vater nicht! Nicht wahr, mein Roderich? Das kann er doch nicht!" Rührseliger, thränenreicher als „Don Carlos" ist keine Dichtung der Epoche.

Es ist ein kritischer Gemeinplatz, daß aus dem Munde

des Marquis Posa, wo er von Freiheit, Menschenrechten, Weltbürgertum u. s. w. deklamiert, J. J. Rousseau spricht. Es ist aber merkwürdig, Rousseaus Einwirkung auch in den nebensächlichsten Einzelheiten zu beobachten. Die Hofhaltung der Königin (1. Akt, 3. Auftritt) wird so geschildert: „Eine einfache ländliche Gegend, von einer Allee durchschnitten, vom Landhause der Königin begrenzt.“ Auf die Frage der Marquise von Mondecar: „Sie sollten so ungern von Aranjuez sich trennen“, erwidert die Königin: „Von dieser schönen Gegend wenigstens. Hier bin ich, wie in meiner Welt. Dies Plätzchen hab ich mir längst zum Liebling auserlesen. Hier grüßt mich meine ländliche Natur, die Busenfreundin meiner jungen Jahre.“ Das ist Trianonstimmung; das ist der leise Widerhall von Rousseaus Schrei: „Zurück zur Natur!“ — jenem Schrei, der die Folge hatte, daß die Königin von Frankreich sich als Schäferin kleidete und an rosaseidenem Bande Lämmlein zur Weide führte. Wenn die Königin in demselben Auftritt nach ihrem Kinde verlangt, wenn sie der Herzogin von Olivarez, dieser spanischen Doppelgängerin des Hofmarschalls v. Kalb, entgegnet: „Noch nicht die Stunde, wo ich Mutter sein darf?“ — so verrät sie, daß sie den „Emile“, der es zur Mode der vornehmen Damen gemacht hat, die Kinder selbst zu stillen, mit Nutzen gelesen. „Die göttlichste Seligkeit, der Glaube an menschliche Vortrefflichkeit“, von der Carlos (2. Akt, 15. Auftritt) spricht, ist aus dem „Contrat social“ geschöpft, wo Rousseau die Lehre vom edlen Wilden, von der ursprünglichen Güte des später durch die Gesittung verdorbenen Menschen aufstellt. Vollkommen rousseauisch ist endlich die Art, wie Don Carlos seine Leidenschaft für seine Stiefmutter ansieht. „Was Mutter!“ ruft er auf Posas Einwand, „ich liebe!“ Ich liebe — das genügt. Das ist ein Freibrief, der jedes Verbot

durchbricht. Die Königin hält ihm vor: „Er ist Ihr Vater!“ „Ihr Gemahl!“ giebt Carlos unbedenklich zurück. Ein Gemahl! Was ist das? Nichts. Was gelten die Rechte einer Ehe, die nach Menschensatzung geschlossen ist? Sie stehen zurück, wenn die Urgewalt der Liebe hervortritt und im Namen des Naturgesetzes Anerkennung fordert. Wenn es Don Carlos „nichts als den Umsturz der Gesetze kostet, der Glücklichste zu sein“, so unternimmt er es sofort, die Gesetze umzustürzen. In den „Briefen über Don Carlos“ bezeichnet Schiller als „einen Lieblingsgegenstand unseres Jahrzehnts“ „die höchstmögliche Freiheit der Individuen“. Kraft dieser Freiheit, die Rousseau predigt, darf das Individuum sich gegen Gesetz und Sitte, gegen jeden Brauch und jedes Herkommen auflehnen und seinen Gefühlen in allem folgen. Das Recht der Leidenschaft bricht jedes andere Recht. Was sich ihr entgegenstellt, ist Vorurteil und verdient Verachtung. Nach dieser rousseauschen Regel, die das Sittengesetz des Sturmes und Dranges und später der Romantik wurde, ist die ganze Figur des Don Carlos und sein Verhältnis zur Königin gestaltet.

Neben Rousseau hielt Shakespeare Schiller in seinem Bann. Lessing, die Schweizer und besonders Herder hatten seinen Kultus unter den Stürmern und Drängern verbreitet und auch in der blinden Shakespeare-Anbetung war Schiller um den ganzen Altersabstand, um ein volles Jahrzehnt, hinter Goethe zurückgeblieben. Die Shakespeare-Nachahmung Schillers ist indeß eine rein äußerliche. Sie dringt nur an einer Stelle über die sichtbare Oberhaut hinaus: in der Gestalt des Don Carlos. In diese spielen unverkennbar Anklänge an Hamlet hinein, allerdings vielfach gebrochen und verdunkelt durch die Interferenz der schönselig empfindsamen und gefühlsaufrührerischen Zeittöne. Sonst hat Schiller

dem britischen Vorbild bedauerlicherweise die Formlosigkeit der Szenenfolge, die auf die Bühne ohne Dekorationswechsel der Zeit Shakespeares berechnet, jedoch für das maschinierte Theater des 18. Jahrhunderts unzulässig ist, und stellenweise den bramarbasierenden Polterton der Shakespeareschen Renaissancegestalten abgeguckt. Die Ausbrüche des Königs gegen Lerma (3. Akt, 1. Auftr.: „Vermählt, und könnt es wagen, eine Nacht bei eurem Herrn zu wachen! Euer Haar ist silbergrau und ihr errötet nicht, an eures Weibes Redlichkeit zu glauben? O geht nach Hause, eben trefft ihr sie in eures Sohns blutschändrischer Umarmung"), des Don Carlos gegen den König (5. Akt, 4. Auftritt: „Natur? Ich weiß von keiner. Mord ist jetzt die Losung! Der Menschheit Bande sind entzwei . . . Giebt es keinen Gott? Was? Dürfen in seiner Schöpfung Könige so hausen? Ich frage: Giebt es keinen Gott?" u. s w.) sind vollständig in der Redeweise der breitspurigen Großsprecher Shakespeares und seiner Zeitgenossen gehalten, die bei der leisesten Erregung den Mund fürchterlich aufreißen und die ungeheuersten Bilder aus Himmel, Erde und Hölle schockweise heranraffen, um den einfachsten Gedanken auszudrücken. Diese dem englischen Theater des 16. Jahrhunderts nachgeahmten Stellen fallen vollständig aus dem Stil der übrigen Teile des „Don Carlos" heraus. Wohl sprechen auch Liebe, Freundschaft und Eifersucht in dem Drama in einem durchdringenden Diskant, aber der Gefühlsüberschwang des 18. Jahrhunderts ist sehr verschieden von der prahlerischen Maßlosigkeit der unausstehlich übertreibenden Kraftprotzen Shakespeares. Als Voltaire diesen „einen betrunkenen Wilden" nannte, urteilte er sehr richtig aus der Empfindung der Zeit heraus, die Winseln, Seufzen und Schluchzen in eder M enge, aber kein Brüllen und Stampfen vertrug.

Ist die Gefühlswelt des „Don Carlos" von den sentimentalen Dichtern der Zeit, ist der Aufbau des Stückes und hie und da die Sprechweise der Personen von Shakespeare beeinflußt, so wird die sittliche Weltanschauung des Dramas ganz und gar von Kant beherrscht. Die „Kritik der reinen Vernunft" war 1781 erschienen und hatte den tiefsten Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht. Der „kategorische Imperativ" war ihnen, was unserer Zeit der „Kampf ums Dasein" ist, ein Schlagwort, das manche verstehen, viele mißverstehen, die meisten überhaupt nur papageihaft nachschwatzen, das aber alle im Munde führen. Ich vermesse mich nicht, hier in drei Zeilen den Kernpunkt der Kantschen Ethik kritisch zu zersetzen. Ich möchte nur in aller Kürze, die gerade wegen ihrer Kürze leider dogmatisch klingen muß, auf die Seltsamkeit hinweisen, die darin liegt, daß Kant zur letzten Triebkraft des sittlichen Handelns ein Subjektives, den kategorischen Imperativ, macht, der schlechterdings keine Wurzeln im Subjektiven hat und sich in seinen Wirkungen gegen das Subjekt kehrt. Kant ist an der Erkenntnis vorbeigegangen, daß gerade der kategorische Imperativ seinen Subjektivismus, das heißt die Grundlage seiner Philosophie, aufhebt, weil er sich nur als Anwalt der Gattung, das heißt des Nicht-Ichs, begreifen läßt, weil er die Leugnung der Geschlossenheit und Selbstherrlichkeit des Subjekts ist, weil er das Subjekt Kräften und Zielen, die außerhalb seiner liegen, dienstbar macht und damit brutal nachweist, daß die Autonomie des Subjekts eine Illusion des Subjekts ist. Indem Kant in seinen kritischen Idealismus, der nur das denkende Ich bestehen läßt und die Welt zu einem begrifflichen Erzeugnis dieses Ichs macht, den kategorischen Imperativ einführt, thut er dasselbe, wie wenn Ptolemäus in sein System die Lehre des Kopernikus einführen würde:

„Die Erde ist der Weltmittelpunkt, aber sie dreht sich zugleich um die Sonne und hängt in allen Dingen von ihr ab." Aber gerade dieser unlösbare Widerspruch mußte den kategorischen Imperativ dichterischen Gemütern besonders anziehend machen. Dieses Hinausweisen über die Grenzen des Subjekts, dieses Ahnen einer im Einzelwesen laut werdenden außerindividuellen Weltstimme, das im kategorischen Imperativ enthalten ist, giebt diesem etwas mystisches und überirdisches wie einer Glaubensoffenbarung, das eine Dichterphantasie tief erregen und anhaltend beschäftigen mußte.

Schiller war voll vom kategorischen Imperativ, als er den „Don Carlos" dichtete. Der Marquis ist eine bewußte Verkörperung des kategorischen Imperativs. Schiller wollte diesem Begriff dichterische Gestalt geben. Er deutet es klar genug an, wenn er in den „Briefen" sagt: „Es schien mir eines Versuches nicht ganz unwert, Wahrheiten, die jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die heiligsten sein müssen, und die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen und als lebendig wirkende Motive in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampf mit der Leidenschaft zu zeigen." Posa hat sich vorgesetzt, der Welt mit Hilfe eines mächtigen Fürsten die Freiheit zu geben; dieser Vorsatz ist sein kategorischer Imperativ und ihm opfert er, wie Kant es will, alle Rücksichten auf sich selbst, seine Neigungen und Menschengefühle. Aber auch alle anderen Personen haben den kategorischen Imperativ stets in ihrem Denken gegenwärtig. „Wie groß wird unsre Tugend, wenn unser Herz bei ihrer Übung bricht!" sagt die Königin und Posa weigert sich, des Königs Gunst anzunehmen und in seine Dienste zu treten, denn in diesem Falle wäre ihm „Freude und eigne

Wahl", was ihm „nur Pflicht sein sollte." Diesen Gedanken, daß man eine Pflicht nie wählen, sondern ihr Muß, ihren Zwang erleiden und wünschen soll und daß sie nicht angenehm, sondern schmerzlich sein muß, hat Schiller zu anderer Zeit belächelt, als er Kant die Xenie „Gewissensskrupel" widmete: „Gerne dien ich den Freunden, doch thu ich es leider mit Neigung; — Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin." Im „Don Carlos" ist aber die Tugend nach der orthodoxesten Königsberger Vorschrift in Sackleinwand gekleidet.

Ein besonderes psychologisches Interesse hat es, daß Schiller mit Bewußtsein nur den Marquis Posa zum Vertreter des kategorischen Imperativs machen wollte, daß aber die natürliche Keimkraft des Gedankens in seinem Unbewußten weiter wirkte und andere, nicht beabsichtigte Früchte zeitigte: den König Philipp und den Großinquisitor. Denn auch diese sind, ohne daß Schiller es will und merkt, Verkörperungen des kategorischen Imperativs und das ist die einzige Quelle ihrer dramatischen Lebenskraft und Schönheit. König Philipp muß jede freiheitliche Regung unterdrücken, der Inquisitor muß die Ketzer vernichten, beide aus ihrem kategorischen Imperativ heraus, dessen erste Opfer sie selbst sind. Sie sind aufrichtig. Es ist ihnen heiliger Ernst mit ihrer Überzeugung. Sie erfüllen eine Sendung, die keine Halbheit duldet. Und darum wirken sie überwältigend auf uns.

Alle Wurzeln des „Don Carlos" liegen nun, glaube ich, offen vor uns. Gegeben ist die Persönlichkeit eines 25jährigen Dichters, in dem es stürmt und drängt, in dem alle Zeitgedanken einen Brockensabbath halten. Er ist voll von Rousseau und Kant und er hat Montesquieu gelesen. Er eifert innerlich mit Rousseau für das Evangelium der

Leidenschaft und die Souveränetät des Individuums, mit Montesquieu will er, daß jeder Monarch „von Millionen Königen ein König“ werde, was recht eigentlich die berühmte „Republik mit dem Großherzog an der Spitze“ in getragener Ausdrucksweise ist, und mit Kant betet er den kategorischen Imperativ an. Er sieht nicht, daß Montesquieus historische Betrachtungsweise der ungeschichtlichen, subjektiv-logischen Betrachtungsweise Rousseaus schroff widerspricht, daß jener verfassungsmäßige Entwicklung, dieser jähen, gewaltsamen Umsturz will; er sieht auch nicht, daß Kants kategorischer Imperativ Rousseaus Recht der Leidenschaft vernichtet. Diese Gegensätze stören ihn nicht; er empfindet sie gar nicht; sie stehen nebeneinander in seinem Bewußtsein, sie regen ihn gleichmäßig an und sie schreien gebieterisch nach dichterischer Gestaltung.

Schiller setzt sich also mit der ausgesprochenen Absicht hin, „Wahrheiten, die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste hinüberzuziehen.“ Er liest zufällig den spanischen Hofroman des Abbé de Saint Réal und hat die Fabel gefunden, die ihm geeignet scheint, seinen „wissenschaftlichen Wahrheiten“ als künstlerisches Gewand zu dienen. Da ist ein König, der die Tyrannei verkörpert, ein Prinz, der für Freiheit und Aufklärung schwärmt, das Verhältnis der beiden gestattet zugleich, die Auflehnung der Leidenschaft gegen Gesetz und Sitte ins Werk zu setzen. Verwirrt und geblendet von der in ihm wirbelnden Gedankenströmung, begeht er den Hauptfehler, gegensätzliche Standpunkte durch dieselbe Person vertreten zu lassen. Philipp ist der abstrakte Tyrann, gegen den Rousseau die heftige Rede des „Gesellschaftsvertrags“ hält und Montesquieu die ruhigere Beweisführung des „Geistes der Gesetze“ richtet und der aus

[illegible]", was nur „zur Würde [illegible]." Diesen Gedanken, daß man eine Pflicht [illegible], sondern ihr [illegible] [illegible] [illegible] soll und daß sie nicht [illegible], sondern [illegible], hat Schiller [illegible] als er [illegible] der Xenie „Gewissensskrupel" [illegible]: „Gerne dien ich den Freunden, doch thu ich es leider mit Neigung: — Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin." Im „Don Carlos" ist aber die Tugend nach der [illegible] Königsberger Vorschrift zu [illegible] [illegible].

Ein besonderes [illegible] Interesse hat es, daß Schiller im [illegible] [illegible] den Marquis Posa zum Verkünder des kategorischen Imperativs machen wollte, daß aber die [illegible] Kraft des Gedankens in seinem Unbewußten weiter wirkte und andere, [illegible] Früchte zeitigte: den König Philipp und den Großinquisitor. Denn auch diese [illegible], ohne daß Schiller es will und merkt, Verkörperungen des kategorischen Imperativs und das ist die einzige Quelle ihrer [illegible] Lebenskraft und Schönheit. König Philipp muß jede freiheitliche Regung unterdrücken, der Inquisitor muß die Ketzer vernichten, beide aus ihrem kategorischen Imperativ heraus, dessen erste Opfer sie selbst sind. Sie sind aufrichtig. Es ist ihnen heiliger Ernst mit ihrer Überzeugung. Sie erfüllen eine Sendung, die keine Halbheit duldet. Und darum wirken sie überwältigend auf uns.

Alle Wurzeln des „Don Carlos" liegen nun, glaube ich, offen vor uns. Gegeben ist die Persönlichkeit eines 25jährigen Dichters, in dem es stürmt und drängt, in dem alle Zeitgedanken einen Brockensabb[illegible] en. Er ist voll von Rousseau und Kant und er [illegible]
Er eifert innerlich mit Rousseau [illegible]

Leidenschaft und die Souveränetät des Individuums, mit Montesquieu will er, daß jeder Monarch „von Millionen Königen ein König" werde, was recht eigentlich die berühmte „Republik mit dem Großherzog an der Spitze" in getragener Ausdrucksweise ist, und mit Kant betet er den kategorischen Imperativ an. Er sieht nicht, daß Montesquieus historische Betrachtungsweise der ungeschichtlichen, subjektiv-logischen Betrachtungsweise Rousseaus schroff widerspricht, daß jener verfassungsmäßige Entwicklung, dieser jähen, gewaltsamen Umsturz will; er sieht auch nicht, daß Kants kategorischer Imperativ Rousseaus Recht der Leidenschaft vernichtet. Diese Gegensätze stören ihn nicht, er empfindet sie gar nicht; sie stehen nebeneinander in seinem Bewußtsein, sie regen ihn gleichmäßig an und sie schreien gebieterisch nach dichterischer Gestaltung.

Schiller setzt sich also mit der ausgesprochenen Absicht hin, „Wahrheiten, die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Kunst hinüberzuziehen." Er liest zufällig den spanischen Roman des Abbé de Saint Réal und hat die Fabel gefunden, die ihm geeignet scheint, seinen „wissenschaftlichen [illegible]" als künstlerisches Gewand zu dienen. Da ist ein König, der die Tyrannei verkörpert, ein Prinz, der für [illegible] Aufklärung schwärmt, das Verhältnis der beiden [illegible] zugleich, die Auflehnung der Leidenschaft [illegible] Sitte ins Werk zu setzen. [illegible] der in ihm wirbelnden Gedanken[illegible] Hauptfehler, gegensätzliche [illegible] son vertreten [illegible] gegen den [illegible] vertrag[illegible] [illegible] durchzog. füh[illegible] [illegible] war

dem kategorischen Imperativ seiner Tyrannisidee heraus handelt, weil er muß und wie er muß, und er ist zugleich ein armseliger alter Ehemann, der auf seine junge Frau eifersüchtig ist und sich in seinem Handeln durch dieses Vaudevillemotiv bestimmen läßt. Carlos ist der abstrakte Freiheitsschwärmer und zugleich der Liebesrasende, der seine Liebe gegen alle Hindernisse durchsetzen will. Schiller sieht nicht, daß er durch diese Verquickung des Gefühls mit der reinen Vernunft, durch diese Fütterung des kategorischen Imperativs mit Gefühlsschwelgerei sein Werk in den Grund hinein zerstört. Folgerichtig ist nur Marquis Posa: ganz Gedankengebilde, ganz wissenschaftliche Wahrheit auf zwei Beinen, ohne Menschenblut und schlicht menschliche Empfindung, die das ideologische Experiment verwirren könnten.

Die Fabel hat Schiller nun gefunden. Bei der Komposition des Dramas hält er sich nicht auf — die litterarische Tagesmode gestattet ihm, die bequeme Formlosigkeit Shakespeares nachzuahmen. Die Gefühle seiner Gestalten und deren Ausdruck sind die der Zeit: Empfindsamkeit, thränentriefende Süßlichkeit, Naturschwärmerei, überschwengliches Gethue und Gehabe. Einzelheiten der Handlung lauscht er den Weltereignissen ab, von denen er Kunde erhält. Es ist nicht zweifelhaft, daß ihm bei der Intrigue der Eboli mit dem Prinzen die Halsbandgeschichte vorgeschwebt hat. Der Page — der Brief und Schlüssel, die von der Königin sein sollen — der Irrtum des Prinzen, der von der Königin ein Stelldichein zu haben glaubt und zu einer Hofdame von zweifelhafter Tugend gelangt — das sind Zug für Zug die wesentlichen Elemente des Halsbandskandals. Kardinal Rohan wurde Mitte August 1785 verhaftet. Der Fall erregte in ganz Europa das unge-

heuerste Aufsehen. Schiller erfuhr ihn sicher gegen Ende August. Im Herbst 1785 begann er den zweiten Akt auszuarbeiten, der die Eboli-Intrigue enthält. Der Zusammenhang zwischen dem Pariser Ereignis und dem Plan dieses Aktes liegt auf der Hand.

Ebenso sind ihm die äußeren Umrisse des Marquis Posa von der Zeitgeschichte geliefert worden. Der große Einwand, den wir heute gegen Posa erheben müssen, ist dieser: wie kommt der Spanier dazu, sich für Flandern zu begeistern? Was geht ihn das fremde Land an? Wie darf er für die Freiheit des fremden Landes kämpfen? In unserer Zeit mit ihrem übergeschnappten Chauvinismus und ihrem eifersüchtigen Autochthonentum ist eine solche Gestalt einfach undenkbar. Byron war vielleicht der letzte Fall eines Ausländers, dem gestattet wurde, im Freiheitskampfe eines Volkes, das nicht das seine war, eine führende Rolle zu spielen. Die ungarischen Revolutionäre duldeten 1848 die fremden Reisläufer nur mit Mißgunst und 1870 wurde es Garibaldi schwer, die Annahme seiner Dienste bei der französischen „Regierung der Landesverteidigung" zu erwirken. Schiller aber hatte das Beispiel eines Mannes vor Augen, der aus Schwärmerei für die Freiheit sein Land und seine glänzende Stellung verließ, in glühender Begeisterung einem fremden Volke zu Hilfe eilte, das sich gegen seinen Herrscher empört hatte und um seine Unabhängigkeit auf Leben und Tod kämpfte, und der von diesem Volke jubelnd als Führer und Vorstreiter auf den Schild gehoben wurde. Dieser Mann war Lafayette, dessen Rolle im nordamerikanischen Freiheitskampfe von 1776 bis 1781 hier nicht erzählt zu werden braucht. 1784 besuchte Lafayette die Vereinigten Staaten, die er als Triumphator durchzog. Der Lärm dieser Reise erfüllte die Welt. Lafayette war

der berühmteste Mann des Tages. Man feierte ihn als den „Helden beider Welten“. Schiller empfing sicherlich dieselben Eindrücke wie alle seine Zeitgenossen. Er trug sich eben mit dem Plane des „Don Carlos“. Eine Gestalt, die den kategorischen Imperativ der Völker-Emanzipation verkörpern sollte, schwebte ihm nebelhaft vor. Es war natürlich, daß sie unter der Wirkung des Triumphzuges durch Amerika, der die Aufmerksamkeit heftig auf Lafayette lenkte, die Bildung Lafayettes annahm. Die Ähnlichkeit ist nicht zu verkennen. Schiller hat immer Lafayette vor Augen gehabt, als er Posa von seiner Sendung sprechen ließ. Ich kann es nicht urkundlich beweisen, aber nach der innern Evidenz scheint es mir unzweifelhaft.

Ich will mich nicht ins Kleinliche verlieren und z. B. den Einfluß nachweisen, den Kaiser Josef II. auf die Gedankengänge Posas und des Prinzen gewonnen hat. Das Gesagte genügt, um zu zeigen, wie „Don Carlos“ mit allen Fasern in seiner Entstehungszeit wurzelt.

Schiller hat im „Don Carlos“ seine Seele von den sie zum Bersten füllenden Tagesgedanken entlastet. Er hat nicht, wie Goethe es stets gethan, ins volle Menschenleben, sondern in die eigene Vorstellungswelt gegriffen. Er hat in klarer, bewußter Absicht Ideologie in Kunst übersetzen wollen. Ich muß hinzufügen: untergeordnete Ideologie; denn Schiller steht im „Don Carlos“ auf dem Standpunkt, daß ein König die Geschicke eines Volkes bestimmt, und er ahnt nicht, daß Volk und König zugleich von tieferen Entwicklungskräften getrieben werden, die dem Willen beider unzugänglich sind. Sein schwäbischer Landsmann Uhland hatte eine reichere Einsicht, als er Jahrzehnte später sang: „Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet ..., daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet, die Freiheit er gewähren kann.“

Um aber seine Ideologie in Kunst zu übersetzen, hat Schiller sich aller Elemente bedient, welche die Zeit ihm bot. Und das erklärt die Wirkung der Dichtung auf die Zeitgenossen. Diese fanden in „Don Carlos" alles, was ihnen vertraut war und was sie beschäftigte: die Modesprache, die Modegefühle, die Modemenschen, Anspielungen auf die Tagesereignisse, Anklänge an die Tagesbücher, Erörterung der Tagesgesprächsstoffe; es ist verständlich, daß sie von dem Drama entzückt waren und in ihrem Genusse nicht dazu gelangten, sich seiner allgemeinen Schwäche bewußt zu werden.

Der Beifall der Zeitgenossen ist ein hinreichender Rechtstitel des „Don Carlos" auf dauernde ernste Beachtung. Wenn er also auch vor einer rein ästhetischen Betrachtung nicht voll bestehen kann, als Zeiturkunde hat er bei historischer Betrachtung jedenfalls bleibenden Wert.



Druck von E. Buchbinder in Neu-Ruppin.

Ist die Gefühlswelt des „Don Carlos“ von den sentimentalen Dichtern der Zeit, ist der Aufbau des Stückes und hie und da die Sprechweise der Personen von Shakespeare beeinflußt, so wird die sittliche Weltanschauung des Dramas ganz und gar von Kant beherrscht. Die „Kritik der reinen Vernunft“ war 1781 erschienen und hatte den tiefsten Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht. Der „kategorische Imperativ“ war ihnen, was unserer Zeit der „Kampf ums Dasein“ ist, ein Schlagwort, das manche verstehen, viele mißverstehen, die meisten überhaupt nur papageihaft nachschwatzen, das aber alle im Munde führen. Ich vermesse mich nicht, hier in drei Zeilen den Kernpunkt der Kantschen Ethik kritisch zu zersetzen. Ich möchte nur in aller Kürze, die gerade wegen ihrer Kürze leider dogmatisch klingen muß, auf die Seltsamkeit hinweisen, die darin liegt, daß Kant zur letzten Triebkraft des sittlichen Handelns ein Subjektives, den kategorischen Imperativ, macht, der schlechterdings keine Wurzeln im Subjektiven hat und sich in seinen Wirkungen gegen das Subjekt kehrt. Kant ist an der Erkenntnis vorbeigegangen, daß gerade der kategorische Imperativ seinen Subjektivismus, das heißt die Grundlage seiner Philosophie, aufhebt, weil er sich nur als Anwalt der Gattung, das heißt des Nicht-Ichs, begreifen läßt, weil er die Leugnung der Geschlossenheit und Selbstherrlichkeit des Subjekts ist, weil er das Subjekt Kräften und Zielen, die außerhalb seiner liegen, dienstbar macht und damit brutal nachweist, daß die Autonomie des Subjekts eine Illusion des Subjekts ist. Indem Kant in seinen kritischen Idealismus, der nur das denkende Ich bestehen läßt und die Welt zu einem begrifflichen Erzeugnis dieses Ichs macht, den kategorischen Imperativ einführt, thut er dasselbe, wie wenn Ptolemäus in sein System die Lehre des Kopernikus einführen würde:

„Die Erde ist der Weltmittelpunkt, aber sie dreht sich zugleich um die Sonne und hängt in allen Dingen von ihr ab.“ Aber gerade dieser unlösbare Widerspruch mußte den kategorischen Imperativ dichterischen Gemütern besonders anziehend machen. Dieses Hinausweisen über die Grenzen des Subjekts, dieses Ahnen einer im Einzelwesen laut werdenden außerindividuellen Weltstimme, das im kategorischen Imperativ enthalten ist, giebt diesem etwas mystisches und überirdisches wie einer Glaubensoffenbarung, das eine Dichterphantasie tief erregen und anhaltend beschäftigen mußte.

Schiller war voll vom kategorischen Imperativ, als er den „Don Carlos“ dichtete. Der Marquis ist eine bewußte Verkörperung des kategorischen Imperativs. Schiller wollte diesem Begriff dichterische Gestalt geben. Er deutet es klar genug an, wenn er in den „Briefen“ sagt: „Es schien mir eines Versuches nicht ganz unwert, Wahrheiten, die jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die heiligsten sein müssen, und die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen und als lebendig wirkende Motive in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampf mit der Leidenschaft zu zeigen.“ Posa hat sich vorgesetzt, der Welt mit Hilfe eines mächtigen Fürsten die Freiheit zu geben; dieser Vorsatz ist sein kategorischer Imperativ und ihm opfert er, wie Kant es will, alle Rücksichten auf sich selbst, seine Neigungen und Menschengefühle. Aber auch alle anderen Personen haben den kategorischen Imperativ stets in ihrem Denken gegenwärtig. „Wie groß wird unsre Tugend, wenn unser Herz bei ihrer Übung bricht!“ sagt die Königin und Posa weigert sich, des Königs Gunst anzunehmen und in seine Dienste zu treten, denn in diesem Falle wäre ihm „Freude und eigne

Wahl", was ihm „nur Pflicht sein sollte." Diesen Gedanken, daß man eine Pflicht nie wählen, sondern ihr Muß, ihren Zwang erleiden und wünschen soll und daß sie nicht angenehm, sondern schmerzlich sein muß, hat Schiller zu anderer Zeit belächelt, als er Kant die Xenie „Gewissensskrupel" widmete: „Gerne dien ich den Freunden, doch thu ich es leider mit Neigung; — Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin." Im „Don Carlos" ist aber die Tugend nach der orthodoxesten Königsberger Vorschrift in Sackleinwand gekleidet.

Ein besonderes psychologisches Interesse hat es, daß Schiller mit Bewußtsein nur den Marquis Posa zum Vertreter des kategorischen Imperativs machen wollte, daß aber die natürliche Keimkraft des Gedankens in seinem Unbewußten weiter wirkte und andere, nicht beabsichtigte Früchte zeitigte: den König Philipp und den Großinquisitor. Denn auch diese sind, ohne daß Schiller es will und merkt, Verkörperungen des kategorischen Imperativs und das ist die einzige Quelle ihrer dramatischen Lebenskraft und Schönheit. König Philipp muß jede freiheitliche Regung unterdrücken, der Inquisitor muß die Ketzer vernichten, beide aus ihrem kategorischen Imperativ heraus, dessen erste Opfer sie selbst sind. Sie sind aufrichtig. Es ist ihnen heiliger Ernst mit ihrer Überzeugung. Sie erfüllen eine Sendung, die keine Halbheit duldet. Und darum wirken sie überwältigend auf uns.

Alle Wurzeln des „Don Carlos" liegen nun, glaube ich, offen vor uns. Gegeben ist die Persönlichkeit eines 25jährigen Dichters, in dem es stürmt und drängt, in dem alle Zeitgedanken einen Brockensabbath halten. Er ist voll von Rousseau und Kant und er hat Montesquieu gelesen. Er eifert innerlich mit Rousseau für das Evangelium der

Leidenschaft und die Souveränetät des Individuums, mit Montesquieu will er, daß jeder Monarch „von Millionen Königen ein König“ werde, was recht eigentlich die berühmte „Republik mit dem Großherzog an der Spitze“ in getragener Ausdrucksweise ist, und mit Kant betet er den kategorischen Imperativ an. Er sieht nicht, daß Montesquieus historische Betrachtungsweise der ungeschichtlichen, subjektiv-logischen Betrachtungsweise Rousseaus schroff widerspricht, daß jener verfassungsmäßige Entwicklung, dieser jähen, gewaltsamen Umsturz will; er sieht auch nicht, daß Kants kategorischer Imperativ Rousseaus Recht der Leidenschaft vernichtet. Diese Gegensätze stören ihn nicht; er empfindet sie gar nicht; sie stehen nebeneinander in seinem Bewußtsein, sie regen ihn gleichmäßig an und sie schreien gebieterisch nach dichterischer Gestaltung.

Schiller setzt sich also mit der ausgesprochenen Absicht hin, „Wahrheiten, die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste hinüberzuziehen.“ Er liest zufällig den spanischen Hofroman des Abbé de Saint Réal und hat die Fabel gefunden, die ihm geeignet scheint, seinen „wissenschaftlichen Wahrheiten“ als künstlerisches Gewand zu dienen. Da ist ein König, der die Tyrannei verkörpert, ein Prinz, der für Freiheit und Aufklärung schwärmt, das Verhältnis der beiden gestattet zugleich, die Auflehnung der Leidenschaft gegen Gesetz und Sitte ins Werk zu setzen. Verwirrt und geblendet von der in ihm wirbelnden Gedankenströmung, begeht er den Hauptfehler, gegensätzliche Standpunkte durch dieselbe Person vertreten zu lassen. Philipp ist der abstrakte Tyrann, gegen den Rousseau die heftige Rede des „Gesellschaftsvertrags“ hält und Montesquieu die ruhigere Beweisführung des „Geistes der Gesetze“ richtet und der aus

dem kategorischen Imperativ seiner Tyrannisidee heraus handelt, weil er muß und wie er muß, und er ist zugleich ein armseliger alter Ehemann, der auf seine junge Frau eifersüchtig ist und sich in seinem Handeln durch dieses Vaudevillemotiv bestimmen läßt. Carlos ist der abstrakte Freiheitsschwärmer und zugleich der Liebesrasende, der seine Liebe gegen alle Hindernisse durchsetzen will. Schiller sieht nicht, daß er durch diese Verquickung des Gefühls mit der reinen Vernunft, durch diese Fütterung des kategorischen Imperativs mit Gefühlsschwelgerei sein Werk in den Grund hinein zerstört. Folgerichtig ist nur Marquis Posa: ganz Gedankengebilde, ganz wissenschaftliche Wahrheit auf zwei Beinen, ohne Menschenblut und schlicht menschliche Empfindung, die das ideologische Experiment verwirren könnten.

Die Fabel hat Schiller nun gefunden. Bei der Komposition des Dramas hält er sich nicht auf — die litterarische Tagesmode gestattet ihm, die bequeme Formlosigkeit Shakespeares nachzuahmen. Die Gefühle seiner Gestalten und deren Ausdruck sind die der Zeit: Empfindsamkeit, thränentriefende Süßlichkeit, Naturschwärmerei, überschwengliches Gethue und Gehabe. Einzelheiten der Handlung lauscht er den Weltereignissen ab, von denen er Kunde erhält. Es ist nicht zweifelhaft, daß ihm bei der Intrigue der Eboli mit dem Prinzen die Halsbandgeschichte vorgeschwebt hat. Der Page — der Brief und Schlüssel, die von der Königin sein sollen — der Irrtum des Prinzen, der von der Königin ein Stelldichein zu haben glaubt und zu einer Hofdame von zweifelhafter Tugend gelangt — das sind Zug für Zug die wesentlichen Elemente des Halsbandskandals. Kardinal Rohan wurde Mitte August 1785 verhaftet. Der Fall erregte in ganz Europa das unge-

heuerste Aufsehen. Schiller erfuhr ihn sicher gegen Ende August. Im Herbst 1785 begann er den zweiten Akt auszuarbeiten, der die Eboli-Intrigue enthält. Der Zusammenhang zwischen dem Pariser Ereignis und dem Plan dieses Aktes liegt auf der Hand.

Ebenso sind ihm die äußeren Umrisse des Marquis Posa von der Zeitgeschichte geliefert worden. Der große Einwand, den wir heute gegen Posa erheben müssen, ist dieser: wie kommt der Spanier dazu, sich für Flandern zu begeistern? Was geht ihn das fremde Land an? Wie darf er für die Freiheit des fremden Landes kämpfen? In unserer Zeit mit ihrem übergeschnappten Chauvinismus und ihrem eifersüchtigen Autochthonentum ist eine solche Gestalt einfach undenkbar. Byron war vielleicht der letzte Fall eines Ausländers, dem gestattet wurde, im Freiheitskampfe eines Volkes, das nicht das seine war, eine führende Rolle zu spielen. Die ungarischen Revolutionäre duldeten 1848 die fremden Reisläufer nur mit Mißgunst und 1870 wurde es Garibaldi schwer, die Annahme seiner Dienste bei der französischen „Regierung der Landesverteidigung“ zu erwirken. Schiller aber hatte das Beispiel eines Mannes vor Augen, der aus Schwärmerei für die Freiheit sein Land und seine glänzende Stellung verließ, in glühender Begeisterung einem fremden Volke zu Hilfe eilte, das sich gegen seinen Herrscher empört hatte und um seine Unabhängigkeit auf Leben und Tod kämpfte, und der von diesem Volke jubelnd als Führer und Vorstreiter auf den Schild gehoben wurde. Dieser Mann war Lafayette, dessen Rolle im nordamerikanischen Freiheitskampfe von 1776 bis 1781 hier nicht erzählt zu werden braucht. 1784 besuchte Lafayette die Vereinigten Staaten, die er als Triumphator durchzog. Der Lärm dieser Reise erfüllte die Welt. Lafayette war

der berühmteste Mann des Tages. Man feierte ihn als den „Helden beider Welten“. Schiller empfing sicherlich dieselben Eindrücke wie alle seine Zeitgenossen. Er trug sich eben mit dem Plane des „Don Carlos“. Eine Gestalt, die den kategorischen Imperativ der Völker-Emanzipation verkörpern sollte, schwebte ihm nebelhaft vor. Es war natürlich, daß sie unter der Wirkung des Triumphzuges durch Amerika, der die Aufmerksamkeit heftig auf Lafayette lenkte, die Bildung Lafayettes annahm. Die Ähnlichkeit ist nicht zu verkennen. Schiller hat immer Lafayette vor Augen gehabt, als er Posa von seiner Sendung sprechen ließ. Ich kann es nicht urkundlich beweisen, aber nach der innern Evidenz scheint es mir unzweifelhaft.

Ich will mich nicht ins Kleinliche verlieren und z. B. den Einfluß nachweisen, den Kaiser Josef II. auf die Gedankengänge Posas und des Prinzen gewonnen hat. Das Gesagte genügt, um zu zeigen, wie „Don Carlos“ mit allen Fasern in seiner Entstehungszeit wurzelt.

Schiller hat im „Don Carlos“ seine Seele von den sie zum Bersten füllenden Tagesgedanken entlastet. Er hat nicht, wie Goethe es stets gethan, ins volle Menschenleben, sondern in die eigene Vorstellungswelt gegriffen. Er hat in klarer, bewußter Absicht Ideologie in Kunst übersetzen wollen. Ich muß hinzufügen: untergeordnete Ideologie; denn Schiller steht im „Don Carlos“ auf dem Standpunkt, daß ein König die Geschicke eines Volkes bestimmt, und er ahnt nicht, daß Volk und König zugleich von tieferen Entwicklungskräften getrieben werden, die dem Willen beider unzugänglich sind. Sein schwäbischer Landsmann Uhland hatte eine reichere Einsicht, als er Jahrzehnte später sang: „Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet . . ., daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet, die Freiheit er gewähren kann.“

Um aber seine Ideologie in Kunst zu übersetzen, hat Schiller sich aller Elemente bedient, welche die Zeit ihm bot. Und das erklärt die Wirkung der Dichtung auf die Zeitgenossen. Diese fanden in „Don Carlos" alles, was ihnen vertraut war und was sie beschäftigte: die Modesprache, die Modegefühle, die Modemenschen, Anspielungen auf die Tagesereignisse, Anklänge an die Tagesbücher, Erörterung der Tagesgesprächsstoffe; es ist verständlich, daß sie von dem Drama entzückt waren und in ihrem Genusse nicht dazu gelangten, sich seiner allgemeinen Schwäche bewußt zu werden.

Der Beifall der Zeitgenossen ist ein hinreichender Rechtstitel des „Don Carlos" auf dauernde ernste Beachtung. Wenn er also auch vor einer rein ästhetischen Betrachtung nicht voll bestehen kann, als Zeiturkunde hat er bei historischer Betrachtung jedenfalls bleibenden Wert.



Druck von E. Buchbinder in Neu-Ruppin.

Geisteshelden

Eine Sammlung von Biographieen

Bisher erschienen folgende — einzeln käufliche — Bände:

Anzengruber. 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim. [4]
Böcklin. Von Henri Mendelsohn. [40].
v. Buch. Siehe: Humboldt. [39]
Carlyle. 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz. [6]
Columbus. Von Prof. Dr. Sophus Ruge. [5]
Cotta. Von Minister Dr. Albert Schäffle. [18]
Dante. Von Pfarrer Dr. Joh. Andr. Scartazzini. [21]
Darwin. Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer. [19]
Galilei. Siehe: Kepler. [22]
Görres. Von Prof. Dr. J. N. Sepp. [23]
Goethe. Von Prof. Dr. Richard M. Meyer. 2. Aufl. Preisgekrönt. [13/15]
Hölderlin. * Reuter. 2. Aufl. Von Dr. Ad. Wilbrandt. [2/3]
A. v. Humboldt. * L. v. Buch. Von Prof. Dr. Günther. [39]
Jahn. Von Dr. F G. Schultheiß. Preisgekrönt. [7]
Kepler. * Galilei. Von Prof. Dr. S. Günther. [22]
Lessing. Von Privatdozent Dr. K. Borinski. [34/35]
List, Friedrich. Von Carl Jentsch. [41]
Luther. I. II, 1. Von Prof. Dr. Arn. E. Berger. [16/17. 27]
Moliere. Von Prof. Dr. H. Schneegans. [42]
Moltke. 3 Bde. Von Oberstleutn. Dr. Max Jähns. [10/11. 37/38]
Montesquieu. Von Prof. Dr. Alb. Sorel. [20].
Mozart. Von Prof. Dr. O. Fleischer. [33]
Peter der Grosse. Von Dr. K. Waliszewski. [30/31]
Reuter. Siehe: Hölderlin. [2/3]
Schiller. Von Prof. Dr. Otto Harnack. [28/29]
Schopenhauer. Von Konsul Dr. Ed. Grisebach. [25/26].
Shakspere. Von Prof. Dr. Alois Brandl. [8]
Spinoza. Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin. [9]
Stanley. Von Paul Reichard. [24]
Stein. Von Dr. Fr. Neubauer. Preisgekrönt. [12]
Tennyson. Von Prof. Dr. E. Koeppel. [32]
Tizian. Von Dr. Georg Gronau. [36]
Walther v. d. Vogelweide. 2. Aufl. Von Prof. A. E. Schönbach. [1]

Bei Bestellung genügt Angabe der eingeklammerten Band-No.



